

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**Conceptos de lo español en la música rusa
De Glinka a Manuel de Falla**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Aguilar Hernández

Directores

**Carmen Julia Gutiérrez González
Víctor Sánchez Sánchez**

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



Conceptos de lo español en la música rusa

De Glinka a Manuel de Falla

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Cristina Aguilar Hernández

Dirigida por:

Dra. Carmen Julia Gutiérrez González

Dr. Víctor Sánchez Sánchez

AGRADECIMIENTOS

«Мне нужна помощь» es una de las frases que los doctorandos decimos a menudo, desde cualquier país, en cualquier idioma. La pensamos mucho, pero no siempre la expresamos en voz alta, a veces no nos responden, quizás no nos entiendan. «Minié nushhhh(una shhhh muy fuerte)na pomash»: «Necesito ayuda».

Pocos reaccionan con tanta eficacia como Marta Rodríguez Cuervo quien, llevada por su instinto ruso más que cubano, me metió en su despacho y me dirigió hacia un tema, me quitó las comas, las palabras repetidas... Y me tendió un anzuelo. Me enganchó a Rusia. Por ello y mucho más, gracias.

La misma celeridad tuvieron Carmen Julia Gutiérrez y Víctor Sánchez por rescatarme. Ni atar los cabos demasiado pronto es bueno, ni dejarlos a su libre albedrío es conveniente debido a su dispersión, poco apta para la pesca. Al uno y al otro gracias por una holgura justa en su ten con ten, su enorme confianza, su aliento y su cariño. Por sus Italías, por ese Verdi tan bien viajado por España.

A las cocacolas a medias, entre sentimentales y chinchonas, de Javier Suárez Pajares. Por su crítica, por la escritura. Por abrir puertas y ventanas a la imaginación. Por los entrecots también.

A Ángel González García, siempre *in memoriam*. Por ese Canetti compartido, esa música burlada, por esa carcajada que tanto ha estremecido mi escritura.

A las comas sin cursiva, *digo* a Elena Torres Clemente, por sacarme a flote tantas veces, por el cultivo de la manía, ¿sana? –que sí, hombre, sana– de todo lo que aún puede estar mejor. Y, en este mismo párrafo, a Gerardo, otro perseguidor de las cosas *muy bien* hechas, *muy bien*, y aun así parece que se queda corto. Por su confianza en mí a los dos. Gracias.

A David Haas, quien desde la distancia no ha desesperado entre el lodo de tantos cambios de planes truncados. Por aquel congreso en San Petersburgo, por su apoyo incondicional.

A Irina Górnaya, por esa feliz estancia en Petrozavodsk, esos seminarios y reuniones que me permitieron acercarme a un mundo que no se me hizo desconocido. Gracias. A John Nelson, que me mostró su calidez y ayuda, enviándome incluso un precioso manuscrito desde la no tan fría Finlandia. A Lidia Adler, por ese congreso *triumfal*, por sus capacidades de organización y aguante, que una no puede más que admirar, desde muy lejos. Gracias.

A Alekséi Lopanov, por abrirme todas las puertas de la ciudad de San Petersburgo y sus archivos, cuya generosidad nunca saciará mi asombro. A Galina Kopitova, por Pushkin y esa breve pero enriquecedora conversación. A Irina Teplova, por sus consejos sobre Rimski-Kórsakov. A Galina Nekrasova, a Natalia Braginskaya.

A todas esas respuestas, casi inmediatas, de los investigadores a los que mi teclado ha podido acceder sin pestañear. A Richard Taruskin, por ese chispazo de interés que tanto sirvió de incentivo. A Ralph Locke por sus consejos en Orientalismo y confianza gratuita, a Boris Gasparov por su apoyo en el campo de la literatura, a Larry Wolff por animarme a seguir por el camino que había comenzado a dibujar, a Inna Naroditskaya por rescatarme del enfangado siglo XVIII, a Marina Ritzarev. A Margarita Torremocha y Rosa Dávila por guiarme en mis investigaciones sobre Glinka en Valladolid.

A mis «danzarinas». A Tatiana Stepanova por su disponibilidad, ayuda y clases magistrales sobre danza. A esa otra Vera, también hija de Petipa, Laura Hormigón, su calor y por todos los materiales que hemos compartido y compartiremos.

A Paco Bethencourt por sus páginas y más páginas, y aún más, sobre flamenco, que han sellado con su sal esta tesis. Aunque quizás haya aún más de su entusiasmo y ganas de dar.

A Vera Fouter, por sus consejos, por esos archivos inescrutables (¡con los que ya nos veremos las caras!), por *donar* de manera gratuita, además de información, afecto a una desconocida. A Cristina Álvarez Losada, esa tocaya con quien inicié una correspondencia a raíz otras misivas voladoras, las de Felipe Pedrell y César Cui, cuyas palabras fue capaz de desenterrar.

A la suerte de tener un Departamento que arropa. A Arturo Tello por sus pipas y su ternura, que no hace falta ir a buscar. A Ruth Piquer por sus *retornos* y su confianza, a la infancia en la que me inició, que tanta inspiración me han traído. A Polo Vallejo, a su danza y sus jingalis, esa palabra que con su mención aporta aromas de tiempos felices. A Belén Pérez Castillo por sus zumitos, siempre entre risas, a María Nagore y su violín de Europa, a Paolo Cascio, por convertir mis textos en itañol en «Dante», por sus *Figari*. A Celsa Alonso, cuya lejanía es sólo virtual. A Álvaro Torrente, a Emilio Casares, a Victoria Eli, a Cristina Bordas. A Ascensión, por aquellas risas, que se echan tanto de menos. A Ismael.

Desde la itinerante cercanía de los congresos, a Fátima Bethencourt, a Laura de Miguel, a Dácil González Mesa.

A esa Manena rusa y a Lucía, por iniciarme en este mundo de la música en movimiento. A Matilde Tovar-Espada por las jotás.

A Dani, ese profesor de Historia de Bachillerato que sellaba, a través de la comprensión –¡extraño método!– los hechos en las memorias.

A Amaya y Esther del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad Complutense. Sin su eficacia a este trabajo le faltaría todo: material e ideas. Gracias. A todo el personal de la Biblioteca de la UCM, con muchas menciones especiales como a Raquel (y alguna que otra disculpa, muy agradecida). A la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de San Petersburgo, particularmente a Natalia Razinova

por ese fandango reabierto al mundo. Al Instituto de las Artes de San Petersburgo, a la siempre acogedora Biblioteca de la Filarmonía, a la Biblioteca Teatral de San Petersburgo, al Archivo Glinka de Moscú. Al personal del departamento de música de la Biblioteca Nacional de Karelia y sus abrumadores esfuerzos, también físicos. A las digitalizaciones que éstas y muchas más instituciones han hecho posible el acceso a la información. A los inventores de Zotero. A Alekséi Kiseliiov, por el envío precipitado de documentos desde tierras lejanas a una cara desconocida.

A mis profesores de ruso, sin los que el cirílico se habría hecho indescifrable. A esos comienzos con Irina, a Oleg, a Ksenia. A Ryden Jones por su simpatía y por su disponibilidad a la hora de revisar las conclusiones en inglés.

A aquellas personas que se encuentran en esa apacible frontera entre la ayuda personal y la académica. A Cristina Ávila por esa danza que siempre fluirá en tu interior y que es tan contagiosa. A Mario Muñoz por nuestros bosques, por lo urgente, pero más por lo importante. A Javier Pino por sus análisis, por su apoyo, por las sierras, por su escritura. A María Elena Cuenca, que tan tarde llegaste al despacho de al lado. A Jaime Alonso, por recomendarme a ese Gellner del que no he podido separarme. A Fernán del Val, por sus píldoras, de marcos teóricos, de sociología, que falta le hacían a esta tesis. A los colaboradores y miembros de la redacción de *Síneris*, de los que tanto he aprendido en forma y contenido.

A mis alumnos, siempre por menos tiempo del que me habría gustado. Sin ellos muchas de las ideas no habrían sido más que un borrón en un papel de dibujo técnico, una escenografía sin drama. Gracias.

Al yayo, *in memoriam*, primer académico, del que todos hemos aprendido desde sus rodillas a *profesar* la enseñanza.

A todos aquellos que me han apoyado en lo personal. A mi prima Anita, Martita, a Lucía, Paola, Rocío y Pilar. A mis abuelitas y a mis tíos. A las Olgas, feliz incorporación familiar.

Y, como los últimos serán los primeros, a Iñaketo y a mis padres. Por su paciencia a mares y su aliento, cargado de buenas palabras y muchas risas.

A Raimundo, mi revisor más exigente, por todo lo que no se expresa con palabras. Y por si las encuentras, por todas ellas también.

NOTAS EDITORIALES

A lo largo de este trabajo hemos optado por aprovechar una cualidad del alfabeto cirílico: a la hora de transliterarlo cada idioma tiene su código de pronunciación propio. Esta propiedad proporciona un inconveniente: la falta de consenso internacional y la dificultad de realizarlo con corrección si se desconoce el idioma original.

Pero a la vez cuenta con una enorme ventaja: podemos acercarnos a la pronunciación del original de manera precisa mediante la adaptación de nuestro alfabeto a la fonética rusa. Y una pronunciación unitaria sí nos acerca a un consenso universal en el lenguaje hablado, que además se acerca mucho al ruso. No se levante el lector del asiento al encontrar la sugerente grafía de Rajmáninov, que intenta evitar la españolista pronunciación de Rachmaninov.¹

De acuerdo con el Servicio de Traducción Española del Parlamento Europeo, cuyas bases fueron normalizadas en el Boletín 74 del 2 de enero de 2005, adjuntamos la tabla, tomada de Wikipedia,² con algunas modificaciones nuestras.

Letra rusa	Letra española	Caso	Ejemplo
А, а	<i>a</i>	siempre	Владимир = Vladímír
Б, б	<i>b</i>	siempre	Борис = Borís
В, в	<i>v</i>	siempre	Павлов = Pávlov
Г, г	<i>gu</i>	delante de <i>e</i> o de <i>i</i>	Сергей = Serguéi Георгий = Gueorgui интелигенция = inteliguentsia интелигент = inteliguent
	<i>g</i>	resto de los casos	Новгород = Nóvgorod
Д, д	<i>d</i>	siempre	Менделеев = Mendeléiev
Е, е	<i>e</i>	después de consonante, de «и» o «й» comienzo de palabra átono	Чехов = Chéjov Киев = Kiev Екатерина = Ekaterina
	<i>ie</i>	después de vocal (excepto «и»), Ь О Ъ	Дудаев = Dudáiev Прокофьев = Prokófiev
	<i>ye</i>	al comienzo de palabra tónica	Ельцин = Yeltsin
Ё, ё	<i>o</i>	después de «ж», «ч», «ш» o «щ»	Горбачёв = Gorbachov

¹ Generada, a su vez, por haber difundido su obra en Alemania, donde nuestro sonido «j» se escribe «ch». Los anglosajones, que carecen de este fonema, suelen optar por «kh», muy difundido en la escritura internacional.

² <https://es.wikipedia.org/wiki/Romanizaci%C3%B3n_del_ruso>, consultado el 24/VI/2015.

	<i>yo</i>	al inicio de palabra	Ё ЛКИН = Yolkin
	<i>io</i>	resto de los casos	Корол ё в = Korolio v,
Ж, ж	<i>zh</i>	siempre	Ниж н ий = Nizhni
З, з	<i>z</i>	siempre	Казимир = Kazimir
И, и	<i>i</i>	siempre	Ми р = Mir
Й, й	no se transcribe	palabras terminadas en «-ий» o «-ый»	Достоевский й = Dostoievski Грозный й = Grozny
	<i>i</i>	resto de los casos	Андре й = Andrei Байкону р = Baikonur
К, к	<i>k</i>	siempre	Ко л ьцо = Koltsó
Л, л	<i>l</i>	siempre	Малеви ч = Malévich
М, м	<i>m</i>	siempre	Дума = Duma
Н, н	<i>n</i>	siempre	Магада н = Magadán Байкону р = Baikonur
О, о ³	<i>o</i>	siempre	Во л га = Volga
П, п	<i>p</i>	siempre	Спу т ник = Spút nik
Р, р	<i>r</i>	siempre	Сама р a = Samara
С, с	<i>s</i>	siempre	Ку р ск = Kursk
Т, т	<i>t</i>	siempre	Владивосто к = Vladivostok
У, у	<i>u</i>	siempre	Ульяно в = Uliánov
Ф, ф	<i>f</i>	siempre	Проко ф ьев = Prokóf iev
Х, х	<i>j</i>	siempre	Миха и л = Mijaíl
Ц, ц	<i>ts</i>	siempre	Цветае в a = Tsvetái eva
Ч, ч	<i>ch</i>	siempre	Черне н ко = Chernen ko
Ш, ш	<i>sh</i>	siempre	Пу ш кин = Push kin
Щ, щ	<i>sch</i>	siempre	Ще д рин = Schedrín
Ъ, ъ	no se transcribe	siempre	Подъя р ский = Podiarski
Ы, ы	<i>y</i>	siempre	Черномы р дин = Chernomyrdin
Ь, ь	no se transcribe	siempre	Область = Óblast
Э, э	<i>e</i>	siempre	Эли с та = Elistá
Ю, ю	<i>u</i>	después de «и» o «й»	Би ю лин = Biulín
	<i>yu</i>	al inicio de palabra	Ю р ий = Yuri
	<i>iu</i>	resto de los casos	Со ю з = Soiuz

³ La «о» átona en ruso se pronuncia /a/ en la mayoría de regiones del país. En las transliteraciones esta característica del ruso no está reflejada, al igual que en el idioma ruso se sigue manteniendo la grafía «о» aunque se pronuncie /a/.

Я, я	<i>a</i>	después de «и» o «й»	Мария = María Майя = Maia
	<i>ya</i>	al inicio de palabra	Ярославль = Yaroslavl
	<i>ia</i>	resto de los casos	Маяковский = Maiakovski

Las reglas de acentuación adaptan también a las del castellano.

Sólo hemos admitido dos excepciones, comúnmente aceptadas, a estas normas:

- Ígor Stravinsky, por haberse nacionalizado estadounidense con ese nombre
- César Cui, por ser su apellido de origen francés (aunque la transliteración literal, también del francés, sería Kiuí, la que usan los rusos, sonido que nos resulta irresistible).

Para las publicaciones en lenguas extranjeras que utilizan una transliteración adaptada a su idioma, o simplemente otro tipo de criterio, se ha conservado el original con la finalidad de no interferir en la búsqueda bibliográfica. El libro de David Brown: *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*, conserva la escritura anglosajona Mikhail en lugar de Mijaíl. De este mismo modo, la introducción y las conclusiones escritas en inglés se adecuarán al consenso de dicha lengua.

Otra particularidad de las fuentes rusas es la presencia de dos calendarios. El gregoriano, vigente en el mundo actual, se incorporó a Rusia a partir de 1918. Hasta entonces se utilizaba el juliano, con doce días de diferencia: el 13 de enero europeo en el siglo XIX era un 1 de enero en el calendario ruso. Habitualmente, y a no ser que se indique lo contrario (*o. s.* = *old style*), las fechas se corresponden calendario gregoriano. En ocasiones en que señalar las dos fechas sea relevante se hará uso de las dos, poniendo en primer lugar la fecha de la antigua Rusia y en segundo la actual (1/13 de enero).

En cuanto a los textos castellanos provenientes de fuentes del siglo XIX se ha procurado, a falta de mayor indicación, adaptarlos a las normas ortográficas y gramaticales actuales.

ÍNDICE

RESUMEN EN CASTELLANO Y EN INGLÉS	13
INTRODUCCIÓN	17
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO	22
1. Las relaciones musicales España-Rusia	22
2. La España de Glinka	29
PRELUDIO: CATALINA LA GRANDE Y ESPAÑA: DE LA LEYENDA NEGRA AL COLOR DEL FOLCLORE.....	33
1. LA CONSTRUCCIÓN DE «LO NACIONAL» EN RUSIA	35
1.1. La noción de Europa y su periferia	35
1.2. El reinado de Catalina la Grande: la «rusificación»	38
2. LO EXTRANJERO EN LA CORTE RUSA EN LOS AÑOS 60-80: UN VIAJE DESDE EL DRAMA METASTASIANO A LA	
COMEDIA	41
2.1. La leyenda negra de Voltaire y <i>El barbero de Sevilla</i> de Paisiello	44
3. FOLCLORE RUSO Y ESPAÑOL: EL IDEAL DE UNA NACIÓN EN LOS AÑOS 90	53
3.1. Las obras rusas de Martín y Soler y España	58
3.1.1. Ecos cervantinos	59
3.1.2. <i>Melomanía</i> : la seguidilla en Rusia	63
3.1.3. Últimos años	66
3.2. Epílogo: una visión «a la vienesa» del folclore hispano	68
5. SUEÑOS DE TIERRAS LEJANAS	70
CAPÍTULO PRIMERO LA CANCIÓN HISPANA EN EL SALÓN RUSO (1820-1840)	73
1. ¿QUÉ ESPAÑA?	75
1.1. España, adalid de libertad	75
1.2. Oriente, España y nacionalismo	78
2. PUSHKIN Y ESPAÑA: EL DON JUAN DE LA LIBERTAD	81
2.1. Sueños exóticos en la pluma de Alexander Pushkin	81
2.2. El Oriente de Pushkin España: la búsqueda de su propia libertad	86
3. EL SALÓN RUSO Y EL MITO DEL <i>CONQUISTADOR</i> ESPAÑOL	93
3.1. ¿Compositor o aficionado? El complejo mundo del oficio musical en Rusia	93
3.2. Un don Juan en el salón de San Petersburgo	98
3.3. Polonesa... ¿o bolero? La música del seductor español	102
4. «HABLE ESPAÑOL». LAS CANCIONES DE ESTILO HISPANO EN LA OBRA DE VERSTOVSKI, GLINKA Y	
DARGOMYZHSKI	106
4.1. Alekséi Verstovski: del vaudeville al primer salón	107
4.2. Mijaíl Glinka y la canción hispana: del detalle a la recreación	110
4.3. Alexander Dargomyzhski: Rusia, Italia y, también, España	119
4.4. Cuadro resumen: la rusificación del género de la canción hispana	125
5. RUSIA Y ESPAÑA: DOS NACIONES HERMANAS	127
5.1 Oriente en el ideal nacionalista ruso	127
5.2 Una España al Este de Rusia	130
CAPÍTULO II. EL VIAJE DE GLINKA A ESPAÑA	137
1. SUEÑOS DE MÚSICA POPULAR	139
2. PRIMERA ESTACIÓN: PARÍS	143

2.1. Ecos hispanos (y orientales) en París	143
2.2. Un ruso en París	146
2.3. El camino hacia España	149
3. UNA «ESPAÑA EUROPEA», «UNA ESPAÑA ORIENTAL». DOS VERDADES RELATIVAS	153
3.1. Una España de ¿ensueño?	153
3.2. Una modalidad distinta de viajero	159
4. EN UNA PEQUEÑA ANTIGUA CAPITAL, VALLADOLID	161
4.1. Dos estudiantes que tañen una jota de salón	161
4.2. Mujeres de Castilla. Canciones y bailes «exóticos»	166
5. «SOLO» EN UN MADRID ITALIANIZADO	170
5.1. Un saloncito folclórico en la capital	170
5.2. Un estreno frustrado de una jota rusa en un teatro de danza francesa y música italiana en Madrid	177
6. GRANADA: ENTRE EL FLAMENCO Y EL FOLCLORE	183
6.1. Fandangos del Murciano, coplas de Lolita	183
6.2. Glinka, maestro de danzas: bailes gitanos y bailes de candil	186
7. RECORRIENDO ESPAÑA EN FAMILIA	190
7.1. Un San Juan en Madrid, un verano en la sierra y un otoño en Murcia	190
7.2. Un Madrid de bodas (e interpretaciones) reales	194
7.3. Bailando con gitanas una Semana Santa en Sevilla	198
7.4. Un Madrid desconocido y un estreno silenciado	201
8. DE VUELTA A CASA	203
CAPÍTULO III. LOS FRUTOS DEL VIAJE A ESPAÑA	207
1. LA MALETA DE MIJAÍL IVÁNOVICH	209
1.1. Danzar en la calle. Y en el teatro, y en el salón. De jotas, mollaras y seguidillas	211
1.2. El toque del Murciano	218
1.3. Folclore español en los papeles de Glinka. Instantáneas de un género travieso	223
1.4. «Los otros». Fuentes musicales entre dos mundos, el italiano y el nacional	230
2. LO ESPAÑOL EN LA ORQUESTA DE GLINKA. HACIA LA CREACIÓN DE UN MODELO FORMAL	233
2.1. Un antecedente, el <i>Bolero</i> de Dargomyzhski de 1839	233
2.2. Glinka: El estatismo o una nueva concepción de la «nacionalidad rusa»	237
2.2.1. La <i>Jota aragonesa</i> : «Una armonía para gobernarlos a todos»	237
2.2.2. De <i>Kamarinskaya</i> a <i>Recuerdos de una noche de verano en Madrid</i> . La construcción de un símbolo	241
2.2.3. Las oberturas españolas: un clasicismo romántico	247
2.3. «Los otros»: boleros instrumentales y una jota vocal rusa	250
3. BALÁKIREV: EL JOVEN PROMETEDOR	255
3.1. Devaneos con el salón español	255
3.2. La «rondeña-sonata» zíngara o el <i>Fandango-Étude</i>	258
3.3. Una marcha <i>real</i>	261
4. ESPAÑA DESPUÉS DE ESPAÑA. SUEÑOS DE RETORNO	266
CAPÍTULO IV. ESPAÑA COMO PRETEXTO: NACIONALISMO, ORIENTALISMO Y FOLCLORE (1860-1900)	269
1. UNA ESPAÑA UNIVERSAL, UNA ESPAÑA ORIENTAL	271
1.1. El círculo de Balákirev: la creación de una nación «oriental»	274
1.1.1. Construyendo un tópico: la música nacional ¿oriental? - «rusa»	275
1.1.2. El otro legado de Glinka: España	278
1.2. La universalidad de dos mitos: <i>Don Juan</i> y <i>El Quijote</i>	284

1.2.1. Los deslices hispanos del <i>Convidado</i> de Dargomyzhski.....	284
1.2.2. Piotr Chaikovski: un don Juan místico	288
1.2.3. Un <i>Don Quijote</i> entre Liszt y Turguénev: Antón Rubinstein	293
2. ESPAÑA EN DANZA: DE FRANCIA A ORIENTE	296
2.1.1. Primeros pasos de la danza hispanofrancesa en San Petersburgo: una <i>Esmeralda</i> y una <i>Perla</i> de España	298
2.1.2. La España de Marius Petipa	302
2.1.3. <i>Don Quijote</i> : un drama folclórico y una alegre comedia	305
3. HACIA LOS 80: EL (RE)DESCUBRIMIENTO DE UN ORIENTE LEJANO	309
3.1. <i>Zoraida</i> , la España árabe de Petipa	311
3.2. <i>Alla spagnola</i> : Alexander Borodín	314
4. UNA NUEVA MIRADA AL FOLCLORE: MÁS ALLÁ DE GLINKA	316
4.1. El círculo de Beliáyev: reuniéndose con el academicismo	317
4.2. Alexander Glazunov y España	320
4.2.1. El «segundo Glinka»: El viaje a España de Alexander Glazunov	320
4.2.2. «El paño» en <i>Serenata española</i> de Glazunov: una pieza de un café cantante	325
4.3. Un viaje sin lastre y el <i>Capriccio espagnol</i>	328
4.3.1. Un puerto fugaz en España: el viaje de Rimski-Kórsakov	328
4.3.2. Una <i>suite</i> instrumental hispana: el <i>Capriccio espagnol</i>	329
4.4. Chaikovski y Glazunov: la unión de música y danza	335
4.4.1. Las danzas españolas de Chaikovski	336
4.4.2. <i>Raimonda</i> : los panaderos de Glazunov	338
4.5. El último Balákirev	340
5. HACIA EL DESENLAJE: LA PERSISTENCIA DE LO «POLÍTICO» EN LA MENCIÓN A ESPAÑA	344
EPÍLOGO: EL ABRAZO DE ESPAÑA	347
1. EL FIN DE SIGLO ¿PREÁMBULOS DE UNA LIGA ESLAVO-LATINA?	349
1.1. César Cui: la ventisca rusa que llegó hasta Europa	351
1.2. Felipe Pedrell y César Cui: una amistad por correspondencia	353
1.2.1. Dos focos de propaganda	357
1.2.2. Un Renacimiento: del folclore «modal» al Siglo de Oro en Rusia	361
1.2.3. La intervención francesa: Albert Soubies	367
1.3. Un balance: alianzas convergentes	371
2. EL CANTE JONDO COMO CIMIENTO DE LA VANGUARDIA RUSA	374
2.1. Echando raíces	375
3. EL CÍRCULO... ¿CERRADO?.....	381
CONCLUSIONES.....	385
CONCLUSIONS.....	397
BIBLIOGRAFÍA	407
ANEXOS	431
1. НАРОДНЫЙ ИСПАНСКИЙ МАРШЬ	433
2. RONDEÑA PARA GUITARRA DE FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO (VERSIÓN DE BALÁKIREV)	435
3. RONDEÑA PARA GUITARRA DE FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO (VERSIÓN DE STÁSOV)	441
4. LA JOTA = DANSE ESPAGNOLE (PEDRO NOLASCO FERNÁNDEZ SANDINO).....	445
5. FANDANGO-ÉTUDE SUR UN THEME DONNE PAR M. GLINKA.....	447

Resumen en castellano y en inglés

Resumen

La tesis doctoral *Conceptos de lo español en la música rusa: de Glinka a Manuel de Falla* explora la atracción musical que manifestaron los rusos hacia España desde finales del siglo XVIII hasta los albores del siglo XX.

A lo largo de este trabajo hemos concluido que no fue un hecho casual que los compositores rusos sintieran afinidades con España. El análisis de los artículos de prensa, la literatura y la música realizados conduce a que fue el resultado de la posición de ambas naciones en el mapa: en la periferia de Europa, es decir, en la frontera entre lo «civilizado» y lo «salvaje», en esa puerta hacia el desconocido Oriente. Demostramos, además, que esa noción comenzó en el siglo XVIII, como han confirmado los recientes estudios de Inna Naroditskaya¹ y Richard Wortman.²

Y es que la evolución del nacionalismo ruso e hispano deriva del nacimiento de la idea de Europa y su periferia. Hemos establecido las guerras napoleónicas como punto central de este progresivo hermanamiento que tuvo su mayor reflejo en la música. Sólo en Rusia se dio un tipo particular de identificación entre ambos países, guiada por Pushkin y traducida en música por Glinka, Verstovski y Dargomyzhski, evitando la cita intencionalmente orientalista de lo francés tan difundida durante estos años. Hemos identificado una narrativa particular, identificada con el liberalismo ruso, reconociendo por primera vez una función distinta del Orientalismo: aquella que masculiniza en lugar de femineizar, bien demostrado por un estudio inédito del género del bolero.

Glinka era consciente de todo este bagaje en el momento en que emprendió su viaje a España, y tras su regreso incluso identificó similitudes entre la música popular rusa e hispana. Uno de los grandes mitos que desmontamos a lo largo del trabajo es el del supuesto gran contacto de Glinka con los estratos más bajos de la sociedad, lo que habitualmente se define de manera muy etérea como «lo popular». Por el contrario, los rincones españoles de donde extrajo la música estaban más conectados con las clases medias que con las clases más bajas o «populares». Pasó la mayor parte del tiempo con estudiantes, entre los que se encontraban figuras tan relevantes como José Ortega y Zapata, abuelo del conocido filósofo Ortega y Gasset, o Víctor Balaguer, que jugó un papel esencial en la música española en sus colaboraciones con Felipe Pedrell.

Los hallazgos no se limitan al viaje de Glinka, sino que trascienden a la evolución de la música rusa. Las ideas de vinculación con España por parte de los rusos se hicieron aún más evidentes en las plumas de Mili Balákirev y Vladimir Stásov,

¹ Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012.

² Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Peter the Great to the death of Nicholas I*. Princeton University Press.

que emplearon algunos de los caracteres de la música hispana a la hora de construir sus obras musicales, repletos de elementos «asiáticos» —es decir, diferentes a lo europeo—, confirmando y matizando las teorías de investigadores como Richard Taruskin³ o Marina Frolova-Walker.⁴

El fin de siglo ruso también confirma estas tesis: finalizó con un retorno al folclore que incluyó la cita de lo español, que se expresaba de manera literal y no tras la lente deformante de Stásov o Balákirev. El viaje de Alexander Glazunov a España en 1884, que se detalla en este trabajo de investigación, había sido frecuentemente olvidado por la historiografía pese a su amplia relación con dicho tema y las obras que resultaron del mismo. En este contexto compuso Rimski-Kórsakov en 1887 su *Capriccio espagnol*, emulando orquestalmente a su maestro Mijaíl Glinka.

Hemos cerrado a tesis a través del abrazo que España brindó a Rusia a comienzos del siglo XX, país que hasta entonces había ignorado la fuerte atracción que le profesaban desde el otro lado del mundo. Hacia los años 20 Manuel de Falla y Federico García Lorca regresaron al pasado imaginario común creado por los rusos, estableciendo que el «cante jondo» era la base de esa música rusa de vanguardia que estaba cosechando tantos éxitos en Europa. De esta manera tan radical España correspondía la pasión secreta que Rusia le había entregado durante más de un siglo.

Abstract

My PhD thesis, *Concepts of 'Spanishness' in Russian Music: From Glinka to Manuel de Falla*, explores Russian composers' strong musical attraction to Spain during the 19th century and the opening years of the 20th century.

The main argument is as follows. I establish that it was no coincidence that Russian composers were drawn to Spain; I consider this to be the consequence of both nations' being peripheral areas in Europe: a mixture between the civilized and the 'barbarian', a door to the unknown Orient. We demonstrate that this notion took hold in the late 18th century, as recent studies led by Inna Naroditskaya⁵ and Richard Wortman⁶ have demonstrated. The evolution of Russian and Spanish nationalism is intertwined with the formation of the notion of Europe and its periphery.

Our thesis reinforces the notion that it was not until the Napoleonic wars that the relationship between Russia and Spain grew stronger. By then, Spanish musical

³ Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.

⁴ Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007.

⁵ Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012.

⁶ Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Peter the Great to the death of Nicholas I*. Princeton University Press.

forms had spread all around Europe. However, only in Russia did a particular type of cultural identification between both countries, guided by Pushkin and translated into music by Glinka, Verstovski and Dargomyzhski, avoid the ‘Oriental’ French paraphrase. Instead of this, we found out a bolero form masculinized and sometimes identified with Russian liberalism.

Glinka had this notion of Spanish brotherhood in mind when he travelled to Spain. Upon his return, he even claimed similarities between Spanish and Russian popular music. Against the traditional point of view we ascertain that in Spain, the places where he collected ‘popular’ music were associated more with the middle classes than with the ‘popular’ classes. He spent most of his time with students, including such prominent figures as the grandfather of philosopher Ortega y Gasset, José Ortega y Zapata, and Víctor Balaguer, known for his forthcoming collaboration with Felipe Pedrell.

This ‘brotherhood’ was also influential upon Mili Balakirev and Vladimir Stasov, who appropriated some of the characteristics of Spanish music in constructing their own Russian works, replete with ‘Asian’ – or at least non-European – features as demonstrated by Richard Taruskin⁷ or Marina Frolova-Walker.⁸

The Russian fin de siècle ended with a return to folklore involving the Spanish literal musical quote, but this time it was not transformed as it had been in Stasov’s and Balakirev’s works. In this context, Rimsky-Korsakov composed the *Capriccio espagnol* as an orchestral essay retracing the steps of his mentor, Mikhail Glinka. Alexander Glazunov’s travels in Spain in 1884 have been frequently overlooked by historiographers and are also related to this ‘return’.

The thesis ends with Spain’s embracing this silent Russian love, unknown by the Spanish side. I explore the correspondence between César Cui and Felipe Pedrell and their expression of their common ideas. By the 1920s, Manuel de Falla and Lorca revisited this imagined shared past, establishing the ‘cante jondo’ as the basis of the Russian musical avant-garde that had succeeded in Europe. In this radical way, Spain was now reciprocating the passion that Russia had been displaying towards it for almost a century.

⁷ Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.

⁸ Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007.

INTRODUCCIÓN

*La locomotora rusa no silba,
sino que brama como la sirena de un navío
extensa, serena y oceánica*
Joseph Roth, *Viaje a Rusia*

Completaba mi tesis en un tren de dieciséis horas de trayecto, Petrozavodsk-Múrmansk. En ese albergue con ruedas que son los trenes rusos éramos nosotros, los dos españoles, más exóticos que un kirguizo, un chino o un kazajo. Y a la vez se establecía una especie de curiosidad cómplice, sin ese prejuicio superiorista con el que se mira a «lo exótico».

Poco antes, quizás ese día, el de después o todos, los dos viajeros meditábamos acerca de las teorías de Huntington sobre la posición de las culturas en el mundo.¹ Ciertamente la colocación de Rusia es incierta, al igual que fue la de España, ya algo mitigada – y quizás no tanto– tras su entrada en la Unión Europea. Pero Rusia respira, y como ser viviente sigue convencida de que ella y nosotros, los españoles, somos zonas fronterizas de Europa, espacios no siempre bien tratados, zonas, si no exóticas, sí semiexóticas. Y en parte tiene razón.

Esa incertidumbre entre hallarse entre lo «civilizado» y lo «no-civilizado» que se asignaron los rusos a sí mismos y a España era consecuencia de su posición de frontera respecto a un mundo cultural simplemente muy diferente, primordialmente el Islam. Muchos rusos creyeron en la existencia de una presión fronteriza musulmana también en España,² y por ello forjaron una filiación casi fraternal que fue ignorada en España hasta principios del siglo XX.

La música, incluso más que la literatura, ha sido uno de los campos más afectados por esta convicción. La jota aragonesa más famosa es rusa –y la tararean hasta los vendedores de billetes de tren–, al igual que *El Quijote* escénico eslavo es más conocido que cualquier adaptación teatral de la novela.

Todas estas reflexiones estaban impresas de manera más que embrionaria en el artículo que recordamos Víctor Sánchez y yo jugando con Amelia en un parque en Roma: «Lo español en la música rusa» de Marta Rodríguez Cuervo.³

¹ Samuel P. HUNTINGTON: *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Editorial Paidós, 2005.

² Всеволод Е. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница*. Наука, 2006. Vsevolod Bagnó, en esta obra [*Rusia y España, una frontera compartida*], comparte en cierta medida esta antigua creencia.

³ Marta RODRÍGUEZ CUERVO: «Lo español en la música rusa», *Clave. Revista cubana de música*, vol. 8, nº 1 (2005), pág. 24.

De aquellas vivencias y de ese incentivo parte esta tesis doctoral, cuyo cometido consiste en desentrañar los lazos culturales que Rusia estableció con España a través de la música. Estos vínculos funcionaron como *conceptos*, es decir, como entidades con significado propio que sirvieron para construir un discurso, y a ello se debe la elección del título. En ellos hallarán eco los distintos acentos, flexiones y matices que adquirió en Rusia el lenguaje musical español a lo largo de ese tumultuoso siglo que fue el XIX. Objeto de estudio y estructura

El trabajo *Conceptos de lo español en la música rusa en el siglo XIX* profundiza en las filiaciones culturales que Rusia entabló con España durante el siglo XIX, centrándose de manera específica en la música. La investigación aspira, a través del análisis de la materia musical y sus contextos, a aportar otro perfil al marco de los estudios culturales entre ambas naciones.

La forma de presentar los argumentos es esencialmente cronológica. Nos ha parecido el modelo más útil para observar la evolución de los tipos musicales –ligados a unos determinados significados– que surgían en la historia de la música rusa. No es, con todo, sistemática. En lugar de rastrear el total de las fuentes rusas relacionadas con lo hispano hemos optado por realizar instantáneas de los aspectos que nos parecían acordes al objetivo último de la tesis doctoral: establecer cuáles fueron los principales puntos de contacto con España y qué conceptos fueron determinantes a la hora de labrar su historia como nación.

No todos los apartados comparten el tipo de acercamiento. Siguiendo la premisa «al zar lo que es del zar» hemos procurado adaptarnos a la materia de estudio. Aunque el resultado sea un hilo cronológico que se puede seguir desde una perspectiva histórica, la tesis doctoral contiene trazas de mosaico bizantino. En cada uno de los capítulos la técnica se adapta al sujeto del que se quiere sacar el máximo provecho.

La tesis se inicia con un apartado de contexto (Preludio) que trata los últimos años del siglo XVIII. El tema de la construcción de Europa y de sus naciones periféricas constituye el núcleo, a cuyo alrededor desfila la política de Catalina la Grande. Su gobierno se caracterizó por crear los cimientos de una Rusia nacionalista, con entidad propia y alejada de la europeización promovida desde Pedro el Grande. Las incursiones de Martín y Soler, aunque tratadas con detalle en recientes investigaciones,⁴ se adaptan bien a este contexto. El objetivo del capítulo es, acorde a las líneas de investigación recientes,⁵ establecer en el siglo XVIII los orígenes de los nacionalismos, también musicales, que acabaron eclosionando en el XIX.

⁴ Vera FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806): nuevas aportaciones musicológicas*. María Encina Cortizo (dir.). Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.

⁵ Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012. Larry WOLFF: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994.

Inauguramos el estudio del siglo XIX con la unión entre música y literatura. Dos hitos son imprescindibles para el brote de la identificación Rusia-España en el mundo de las letras. En primer lugar, los mitos difundidos a través de la poesía de mano de Pushkin, a la vez tan influidos por Lord Byron, que emulaban a personajes que aclamaban la libertad. En segundo, la llama incendiaria de las guerras napoleónicas, que trascendió a todos los puntos de la cultura. La comparación de dos lenguajes, el de la poesía y el de la música, abre la posibilidad de llegar a unas conclusiones más completas acerca de la difusión del mito de España en las primeras décadas del siglo. El análisis y las relaciones interdisciplinarias componen la metodología principal de este capítulo, que no olvida los contextos particulares que envuelven a la Rusia del momento. La traducción de las letras de las canciones que tenían a España como protagonista, hasta ahora inexistente en español, pretende ayudar a comprender con mayor profundidad estos conceptos (Capítulo primero).

Si hay un obstáculo difícil de sortear en la historiografía de la música rusa ése es Glinka. Más allá de la indudable calidad o importancia de sus obras se tiene especialmente en cuenta su figura porque la historiografía de la música rusa se construyó prácticamente a partir de sus composiciones.⁶ La labor de ensalzamiento que realizaron sus discípulos, especialmente Mili Balákirev, provocó que casi todo lo que hubiera sido tocado por su mano fuera prácticamente santificado, incluido su afán por lo español.

Por este motivo hemos ajustado el foco de nuestra lente para ver con detalles casi microscópicos los pormenores de su viaje a España de 1845 a 1847. En este capítulo se pretende reconstruir, además del recorrido de Glinka, una instantánea de la España del siglo XIX. La finalidad es comprender qué trocito de ella se llevó a Rusia. La técnica se construye a partir de la superposición de escenas diferentes (un salón aristocrático, una calle de Granada o los salones de Palacio). La intención consiste en acercarnos a esa España *real* en que el ojo de Glinka –y no el de aquellos que le miraron a través de la historiografía– se convierte en el protagonista. Los discursos y las ambientaciones de las escenas también contribuyen al campo de la historia de la música de la época, especialmente desde el punto de vista social (Capítulo II).

El microscopio se sustituye por un detector de metales en el siguiente capítulo. Se pasa al estudio del *Cuaderno*, o ese trocito de piedra caliza española que el ruso se llevó a España. Lo que se propone es un análisis estratigráfico de las capas que lo componen, distinguiendo cuáles son meras «falsificaciones» de lo popular y cuáles constan de un sustrato realmente antiguo. La intención es conocer el material con el que Glinka grabó sus *Oberturas* y más tarde Balákirev –forzando algo más la materia prima– sus dos composiciones a partir de los temas que le dio Glinka (Capítulo III).

⁶ Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212, Richard TARUSKIN: «Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera», *19th-Century Music*, vol. 1, nº 2 (1977), pp. 142-162.

El Capítulo IV se compone a través de una yuxtaposición de distintos puntos de vista acerca de lo español en los que el análisis de su evolución a través de los años 60 y 80 constituye el principal objetivo. La presencia de dos ambientes distintos –el imperial, ligado a los zares, y el de la intelectualidad independiente– hacen que los discursos de lo español se multipliquen y que haya que tratarlos por separado para verlos mejor en su conjunto. Los sesenta y setenta son los años del apogeo del ballet imperial ruso, faceta que no hemos podido separar de esta compleja piedra preciosa, pero también de la construcción de una música «rusa», casi canonizada por las manos de Stásov y Balákirev. La siguiente pieza del puzzle se traza través de la ola de Orientalismo de los años 80, en la que se estudiarán con detenimiento los posibles cambios en la visión tradicional de España, colocándola cada vez más al Este. Otro viaje, el de 1884 de Alexander Glazunov –mucho peor documentado– coincide con una nueva ola de folclorismo que culminó con la composición del *Capriccio espagnol* de Rimski-Kórsakov en 1887 y que será estudiada con detenimiento.

Este interés hacia España como fuente literaria, ideológica, folclórica y oriental no fue correspondido por la intelectualidad española del XIX, que ignoraba ser la «amiga imaginaria» de ese país limítrofe al otro lado de Europa. El escrito *La musique en Russie* de César Cui generó un repentino interés hacia Rusia que culminó en una correspondencia durante casi veinte años entre su autor y Felipe Pedrell. Sin adentrarnos en análisis musicales, hemos optado por cerrar la tesis con el estudio de estos materiales. A ellos se unen las filiaciones que Falla realizó del canto jondo con la música caucásica. El calado de esta sensación de hermanamiento, por fin correspondida, culmina el trabajo de tesis doctoral, aunque las relaciones Rusia-España prosiguieron hasta muy avanzado el siglo XX.⁷

⁷ Javier SUÁREZ PAJARES: «Pablo Sorozábal, Tomás Luis de Victoria y la séptima de Shostakóvich», en Javier Suárez-Pajares, Manuel Del Sol (eds.) *Tomás Luis de Victoria: estudios*. Madrid, ICCMU, 2013, pp. 555–579.

Estado de la cuestión y marco teórico

1. Las relaciones musicales España-Rusia

El 150 aniversario del viaje de Glinka a España trajo consigo un gran número de publicaciones que versaron sobre las relaciones culturales entre ambos países. De todas ellas, la más significativa fue la edición de *Los papeles de Glinka en España* realizada por Antonio Cañibano¹ y el libro *Relaciones musicales España-Rusia*² que recogía contribuciones, resultado de un congreso, elaboradas tanto por investigadores rusos como españoles o franceses.

Todo el material que fue rescatado por estas publicaciones ha servido de base para la realización de la tesis. Supone un esencial punto de partida, afrontando de manera notable una lacra común en estudio de las relaciones entre estos dos países: la falta de comunicación entre ambos bandos, incentivada por a la presencia de una gran barrera lingüística. A lo largo de este trabajo hemos seguido esta línea de comunicación, a lo que han contribuido tanto investigadores españoles como rusos o americanos.³

La identificación cultural de España y Rusia en el siglo XIX ha sido abordada sobre todo del lado ruso. Las publicaciones de Vsevolod Bagnó han puesto el punto de mira en la existencia de una frontera común —que ataca, pero también a la que atacar—, formada por naciones identificadas con el Islam en ambos extremos de Europa.⁴ En esta línea, sus artículos y libros resaltan el hecho de que dos naciones tan lejanas lograran la independencia a partir de la expulsión de musulmanes. En la historiografía española, en cambio, españoles e hispanistas han pasado bastante por alto esta fuerte vinculación de Rusia a España. Han resaltado, como mucho, la identificación de ambas naciones tras las derrotas al símbolo de Europa: Napoleón.⁵

¹ Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO (ed.): *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio putestestviiia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

² *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Pilar Gutiérrez Dorado; Cristina Marcos Patiño; Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999.

³ En marzo 2014 la doctoranda participó en el congreso *The Triumph of Russian Music – a Window to the World* celebrado en San Petersburgo, además de realizar estancias de investigación en San Petersburgo (2013) y Petrozavodsk (2015). También se han establecido contactos con investigadores estadounidenses, que tradicionalmente han construido la historiografía occidental sobre Rusia, entre los que se cuentan Richard Taruskin, Ralph Locke y de manera especial David Haas.

⁴ ВСЕВОЛОД Е. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница*. Наука, 2006. [V. E. BAGNÓ: *Rusia y España: una frontera común*].

⁵ Desde la historia, por ejemplo, de hispanistas como: Derek OFFORD: «The Response of the Russian Decembrists to Spanish Politics in the Age of Ferdinand VII», *Historia Constitucional*, nº 13 (2012) y

El marco teórico en que se basa de este trabajo matiza las teorías asentadas por Bagnó. La España del siglo XIX no tuvo que lidiar contra un enemigo musulmán de igual manera que Rusia –al margen de una pequeña incursión a Marruecos para ganarse el puesto entre las potencias coloniales europeas–,⁶ y los tiempos de la Reconquista quedaban para el imaginario colectivo muy, pero que muy lejanos. Más que contra una amenaza en sí, España tuvo que combatir con las partes buenas y malas de haber gozado de un pasado musulmán: su comercializable exotismo, pero también su consideración como periferia de Europa.⁷ Ése es el parámetro que realmente se comparte con Rusia.

La autodefinición de Europa en contraposición con las naciones colindantes proviene del siglo XVIII, campo en el que destacan las investigaciones de Larry Wolff.⁸ El autor escribe una interesante disertación acerca de cómo se crea la noción de «periferia» y de «centro» en el mapa europeo y de cómo Rusia y el Este de Europa constituyen zonas de paso. A ello le ayudan los testimonios de viajeros de la época, que sacan a la luz estos matices nada más aterrizar con sus carruajes en ciertas zonas intermedias. Se podría realizar, y así nos lo ha confirmado el autor,⁹ una recolección de opiniones de viajeros similar en el momento de abandono de Francia, recordando la célebre frase atribuida a Voltaire: «África comienza en los Pirineos». Esta característica común de situarse entre lo «civilizado» y la «barbarie» en las zonas tanto de Rusia como de España constituye una de las causas de su hermanamiento y parte fundamental de nuestro marco teórico.

A la hora de definir el nacionalismo de estos años las teorías de Ernest Gellner han sido esenciales.¹⁰ Para él, en las sociedades agro-alimentarias –es decir, prácticamente carentes de clase media–, la diferenciación de los estamentos superiores frente a las inferiores está condicionada por la adquisición de elementos foráneos. Cuanto más lejanos sean, mejor, ya que lo desconocido hace que se eleven inmediatamente en jerarquía. Ante la caída progresiva de la mitología como medio de identificación de la aristocracia, otros elementos «foráneos» provenientes de países lejanos aportaron ese halo de distinción y superioridad a las clases altas. En muchas

Susanna RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement and the Spanish Constitution of 1812», *Historia Constitucional*, nº 13 (2012), pp. 143-161.

⁶ La colonización de Marruecos es, en efecto, uno de los puntos máximos en los que se apoya Bagnó. B. E. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница...*

⁷ Hishaam D. AIDI: «The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and The West», *Social Text*, vol. 24, nº 2, 87 (2006), pp. 67-88.

⁸ L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*

⁹ Le agradezco al profesor L. Wolff su breve pero aclaratoria respuesta vía correo electrónico.

¹⁰ Ernest GELLNER: *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y, Cornell UP, 1983, Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Peter the Great to the death of Nicholas I*. Princeton University Press, 1995 e Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012 utilizan argumentaciones muy similares a la presentada. También Dahlhaus comparte este punto de vista Carl DAHLHAUS: *La musica dell'Ottocento*. Firenze, La Nuova Italia, 1990.

ocasiones estas nuevas apropiaciones no eran del todo inocentes, tal y como apunta el poscolonialismo.

Desde Edward Said¹¹ las teorías poscolonialistas se han ido asentando y matizando,¹² también en el campo de las artes.¹³ Susan Layton¹⁴ se ha dedicado de manera especial a tratar el tema de Rusia, dejado a un lado por Said. Su tesis consiste en explicar cómo la apropiación de Cáucaso en el XIX, en particular por parte de Pushkin, estuvo ligada de manera indisoluble a las conquistas políticas. Más adelante Rusia se apropió de otras culturas, casi siempre relacionadas con lo árabe, coincidiendo con los conflictos que amenazaban sus fronteras.

Si ya Edward Said expresaba en el prólogo a la edición española que el caso hispano requiere de un aparato teórico aparte, aún lo es más la particular relación que establece Rusia con España.

Nuestro marco teórico se basa en la singularidad de España como referente para Rusia. Su posición como ente exótico neutral —no fronterizo, y por tanto ni amenazante ni amenazado— funcionó a lo largo de la historia rusa como un «comodín» al que asignar las características exóticas que casaran mejor con los enfrentamientos que se estaban llevando a cabo en ese momento. La poética del Cáucaso se asimilaba a la española durante los primeros años del siglo XIX, pero más adelante el mundo árabe constituyó una de las mayores amenazas fronterizas y por ello se vinculó a España. Los caracteres hispanos convivieron alegremente con polacos o chinos en escenarios de teatros, papeles pautados o páginas de libros. Se observa que no es un terreno exclusivo de la música, sino que, como establecen estudiosos como Yuri Lotman, se produce una intersección entre las distintas artes, especialmente la literatura, alternando estallidos (Pushkin, los años del retorno de Glinka de España) con épocas de asimilación más continua, que nunca se apagó del todo.¹⁵ Curiosamente, las artes plásticas se mantuvieron al margen de este fenómeno musical y literario.

Prácticamente todos los casos de asimilación y cita directa de lo español por los rusos tienen un matiz del que carecen el resto de naciones apropiadas bajo el prisma de lo cultural:¹⁶ lo español nunca se subyuga. La pasividad, a menudo femenina, con la

¹¹ Edward W. SAID: *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002.

¹² El mismo Said, Edward W. SAID: *Culture and Imperialism*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. Richard WORTMAN: *Scenarios of Power...*, Larry WOLFF: *Inventing Eastern Europe...* Susan LAYTON: *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2005.

¹³ Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011. Jonathan BELLMAN (ed.): *The Exotic in Western Music*. Boston, Northeastern University Press, 1998, Susan MCCLARY: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press, 1992, Samuel LLANO: *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2012, y en gran medida las obras de Richard Taruskin, especialmente Richard TARUSKIN: «"Entoiling the Falconet": Russian Musical Orientalism in Context», *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, nº 3 (1992), pp. 253-280.

¹⁴ *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus...*

¹⁵ Yuri M. LOTMAN: *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*. 1a. ed, Milano, Feltrinelli, 1993.

¹⁶ E. SAID: *Culture and Imperialism...*

que se vinculó lo oriental –esa Scheherezade sacrificada, parecida a la imagen de *Carmen* enfocada desde el punto de vista francés–¹⁷ está ausente en las citas directas a lo español, especialmente a comienzos del siglo XIX.

A esto se añade un factor que no se ha mencionado hasta ahora, y es el otro gran constructo sobre el que se basó Rusia para autodefinirse: el folclore, heredado de las teorías de Herder y el *Volkegeist* que penetraron con fuerza desde el siglo XVIII.

En este punto vuelve a hacerse importante la posición de ambas naciones a los «extremos de la civilización». Como naciones fronterizas poseían, por estado de derecho, un folclore más «puro», más «real» que el del centro de Europa (al igual que Escocia o Hungría), y así se creyó por parte de los rusos –y más tarde por Felipe Pedrell–. Además, y de ello estaban convencidos en Rusia, un pasado de invasores comunes relacionados con el Islam establecía entre ellos un puente con España. De ahí que Glinka fuera a buscar las esencias del folclore no sólo al Cáucaso o a la «Pequeña Rusia» (zonas fronterizas), sino también a España:

No hay ninguna duda de que nuestra doliente canción rusa es hija del Norte, que fue enviada a nosotros de alguna manera por los pueblos del Este, y es que sus canciones son también tristes, incluso en la alegre Andalucía.¹⁸

El acercamiento a esta particular identificación no se ha realizado de manera puramente teórica, aunque se han tenido en cuenta las declaraciones de Glinka y sus sucesores. Las tesis hasta aquí enumeradas están reforzadas con andamios de carácter musical que intentan hacer más sólido este marmárum de palabras puestas sobre el papel. Esta relación de música y construcción nacional ha tenido como fuente muchos estudios, entre los que han calado de manera especial los llevados a cabo por Richard Taruskin,¹⁹ Marina Frolova-Walker²⁰ y Borís Gasparov²¹ por su modo de predicar la teoría a través del ejemplo musical.

Hoy en día los estudios de la música «oriental» o simplemente «exótica» (etimológicamente, «de lo otro») han ampliado mucho sus miras, indagando más allá de las notas impresas, centrándose en el contexto en el que fueron creadas las obras en que se explora lo extraño. Suman factores para, con esos matices, indagar por qué una música era considerada «exótica» o «nacional» para el oyente.

Muchas características que pueden ser utilizadas con otros fines se pueden definir como «orientalistas». Algunas de ellas han sido enumeradas por Ralph Locke:

¹⁷ Ver, entre otros, S. MCCLARY: *Georges Bizet: Carmen...* o R. TARUSKIN: «“Entoiling the Falconet...”».

¹⁸ Mikhail GLINKA: *Memoirs*. Richard Mudge (trad). University of Oklahoma Press, 1963, pág. 82.

¹⁹ Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.

²⁰ Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007.

²¹ Boris GASPAROV: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005.

uso de melodías cortas que recuerdan al folclore, recursos orquestales como la alusión a una guitarra o un gamelán, armonías y modalidades simplemente extrañas a las habitualmente usadas (cromatismos o rápidos pasos de una tonalidad a otra incluidos), texturas de acordes vacíos, ritmos de danza, pasajes vocales —e instrumentales— melismáticos, asimetrías, ornamentos rápidos y disonantes.²²

Hay que andar con precaución por el camino de las melodías rusas, dada su habitual costumbre de escaparse hacia lo «desconocido». Sólo algunas de estas características se asimilan con más asiduidad a «Oriente» en el suelo eslavo, y con Oriente nos referimos al Medio Oriente o aquello que se identificaba con el mundo árabe, olvidando a la Asia lejana de China y Japón. Parte de nuestras tesis se basan en las ya anteriormente señaladas por los investigadores, es decir, el papel intencionado que tuvieron Stásov y Balákirev a la hora de elaborar una «música nacional» a la vez que «exótica». Para ello utilizaron parte de los componentes enumerados por Ralph Locke²³ y en ocasiones los suyos propios.

La presencia de España en el programa nacionalista ruso era algo que, aunque intuitivo, no había sido documentado suficientemente por la historiografía.²⁴ Forma parte de la herencia de Glinka (aquella Andalucía que se colocaba más hacia al Este que hacia el Sur), pero también concuerda con las ideas hasta aquí enunciadas. La sorpresa con la que Balákirev descubre las similitudes de las piezas rusas con las canciones del Cáucaso, o Borodín con las africanas forma parte de esta intención de ligarse al aspecto más amable, y quizás más digno, de su Oriente. A pesar de las incursiones de Borodín,²⁵ la unión con lo africano no trascenderá en Rusia —evitada también por Pedrell—, y los testimonios de Glazunov en Marruecos se asemejan a aquellos viajeros del dieciocho que se habían adentrado *demasiado* en las fronteras.

El viaje realizado por el compositor Alexander Glazunov y el importante patrocinador de las artes Mitrofán Beliáyev a España y Marruecos había pasado desapercibido por la historiografía española, y había sido tan sólo esbozado de manera biográfica en algunas publicaciones provenientes de Rusia, en las que se le dedica muy poco espacio y se omite su trascendencia en la producción musical de Glazunov embebida de material español.²⁶ Dada la poca cantidad de fuentes primarias, y a la

²² R. LOCKE: *Musical Exotism...*, pp. 51-54.

²³ Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212, Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007. Daniil ZAVLUNOV: «Constructing Glinka», *The Journal of Musicology*, vol. 31, nº 3 (2014), pp. 326-353.

²⁴ Hay un primer esbozo en: James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston. Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.

²⁵ Gerald Abraham proporciona las informaciones más relevantes hasta el momento de su vinculación al mundo Árabe-Norte-africano: Gerald ABRAHAM: «Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin», *Music & Letters*, vol. 56, nº 3/4 (julio 1975), pp. 313-318.

²⁶ Виктор М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов: материалы к его биографии*. Государственная Филармония, 1922. [Víctor M. BELLÁYEV: *Alexander K. Glazunov: materiales para su biografía*]. Марня

espera de futuros estudios con mayor profundidad, hemos optado por insertarla en el marco de la resurrección del folclore hispano a partir de la realización de dicho viaje, entendiéndolo como un punto más del programa de Stásov, esta vez en colaboración con Rimski-Kórsakov.

Lo hispano en la danza rusa ha sido otro de los puntos de acercamiento que no hemos podido dejar a un lado a lo largo de la tesis doctoral. Dada las limitaciones de la propia tesis hemos tratado poco los aspectos coreográficos que se abordan en este campo todavía con muchas dificultades.²⁷ La reciente publicación *Marius Petipa en España* de Laura Hormigón ha aportado interesantes materiales acerca de lo que Petipa pudo traer a Rusia desde la península, punto en el que, a pesar de los intentos de la historiografía rusa,²⁸ queda aún mucho por hacer.

Ante la necesidad de circunscribir nuestros materiales a un foco, hemos intentado ceñirnos al marco de la música de estas danzas para añadir otro cristal más a las interrelaciones musicales. Al margen de las aportaciones en el entorno de Chaikovski y Glazunov,²⁹ recientemente se ha publicado una investigación sobre Ludwig Minkus con la intención de revalorizar su figura.³⁰ Es en esta línea en la que hemos procurado trabajar, teniendo en cuenta el uso de fuentes más o menos cercanas a la realidad española y el influjo de París en el paso de la danza con trazos hispanos y su música al mundo ruso. Para conocer el mundo de la danza española en Europa han sido imprescindibles las publicaciones de Rocío Plaza.³¹

Алексеевна ГАНИНА: *Александр Константинович Глазунов: жизнь и творчество*. Государственное музыкальное издательство, 1961 [María A. GANINA: *Alexander K. Glazunov, vida y obra*]. Олег КУНИЦЫН: *Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта*. Изд-во Союз художников, 2009. [Oleg KUNITZIN: *Glazunov: sobre la vida y la obra de un gran compositor ruso*]. Дмитрий А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования, материалы, публикации, письма*. 1960 [Dimitri A. MASLIANENKO: *Glazunov, investigaciones, materiales, publicaciones y cartas*].

²⁷ Delfín COLOMÉ: «El ballet en España y Rusia: influencias mutuas», *Les ballets russes...* 1999, pp. 117–135. Lynn GARAFOLA: «A las márgenes del Occidente: el destino traspirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, nº 1 (1995), pp. 9-22.

²⁸ Андрей В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца*. Лань, 2006 [Andréi B. LOPUJOV: *Principios de la danza de carácter*]. Вера КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины девятнадцатого века*. Санкт-Петербург, Планета музыки, 2008 [Vera KRASOVAYA: *El ballet teatral ruso de la segunda mitad del siglo diecinueve*].

²⁹ Д. А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования, материалы...* Fedor V. LOPUKHOV: *Writings on Ballet and Music*. Univ of Wisconsin Press, 2002. Иосиф Ф. КУНИН: П.И. Чайковский об опере и балете: избранные отрывки из писем и статей. Госуд. музыкальное изд., 1960 [Yusif F. KUPIN: P. I. Chaikovski sobre sus óperas y ballets: selección de cartas y artículos]. О. А. ФЕДОРЧЕНКО; Алексей ФОМКИН: *Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления*. Фоллиант, 2006 [O. A. FEDORCHENKO; A. FOMKIN: *El coreógrafo Marius Petipa: artículos, investigaciones, reflexiones*].

³⁰ Robert Ignatius LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

³¹ Rocío PLAZA ORELLANA: *Los bailes españoles en Europa: el espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba, Almuzara, 2013. ID: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005.

A pesar de las continuas referencias a España en Rusia, que pasan como hemos visto de la literatura a la historia, la música o el ballet, el siglo XIX español no usó referentes rusos a la hora de delimitar sus rasgos.³² A comienzos del siglo XX, al igual que en el resto de Europa, pero con distinto cariz, lo ruso hizo eclosión en España.³³

Recientemente ha sido publicada la correspondencia que intercambiaron durante más de una década César Cui y Felipe Pedrell,³⁴ al igual que la presencia de lo ruso en Falla había sido ya atisbada.³⁵ La presencia de dichas fuentes en nuestra tesis doctoral sirve para complementar el contexto en el que se engloban las relaciones España-Rusia. España utilizó, de hecho, muchos de los mecanismos de identificación de los que se habían servido los rusos como la insistencia en las similitudes entre ambos folclores, de la que por ejemplo Manuel de Falla estuvo bien informado.³⁶

Base para este análisis ha sido el texto de Samuel Llano *Whose Spain?*,³⁷ que analiza los vínculos entre política y música de antes y después de la Primera Guerra Mundial. Su enfoque centrado en el papel que Francia ejerció a la hora de establecer filiaciones culturales con finalidades políticas ha sido central para esta parte de la investigación. En un primer momento Francia no consideró a Rusia como periferia cultural, y habrá que esperar al fin de la Gran Guerra para que comenzaran las uniones hispano-eslavas.

Concluimos este apartado reflexionando sobre el cuidado que se ha procurado tener con las fuentes soviéticas. La manipulación de los materiales, como han demostrado repetidamente investigadores contemporáneos –entre ellos Zavlunov³⁸ o Fouter³⁹– hace que se deba prestar atención incluso en las fuentes primarias publicadas durante estos años. Glinka y su idealización como héroe nacional, algo en lo que también participaron sus contemporáneos, supone caminar con cuidado sobre la elección de las recopilaciones de cartas. Hemos intentado convertir en amiga a esta política respecto a Glinka y su relación con lo popular: ha permitido que las fuentes reales de los viajes de Glinka fueran conservadas y que Stásov y Balákirev, entre otros,

³² Emilio CASARES; Celsa Alonso GONZÁLEZ: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.

³³ *Los ballets russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick; Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Granada, Madrid, Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

³⁴ Cristina ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui dirigida a Felipe Pedrell (1893-1912)», *Recerca musicològica*, nº 20-21, 2013, pp. 221–267.

³⁵ Irina KRIAZHEVA: «Manuel de Falla en Rusia», *Biblioteca Digital Cervantes* <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/kriazheva.pdf>, pp. 1-6, consultado el 6/VII/2015. Elena TORRES CLEMENTE: *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Sociedad Española de Musicología, 2007.

³⁶ Irina KRIAZHEVA: «Manuel de Falla en Rusia...».

³⁷ Samuel LLANO: *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2012.

³⁸ Daniil ZAVLUNOV: «Constructing Glinka...».

³⁹ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler...*

construyeran un discurso, centro de nuestra reflexión, que luego pasó a España con más virulencia aún si cabe.⁴⁰

2. La España de Glinka

El viaje a España de Glinka, uno de los puntos esenciales para esta tesis, estaba en su mayor parte por estudiar. Al margen de los acercamientos de Antonio Álvarez Cañibano⁴¹ y de un gran volumen realizado por investigadores rusos –con todas las dificultades que esto conlleva–,⁴² la bibliografía tradicional se limitaba a un cúmulo de referencias y especulaciones, a menudo alimentadas por los tópicos. El marco hacia el que nos hemos inclinado es de tipo histórico, aplicando nociones de la microhistoria: cómo a partir de una sucesión de pequeñas escenas en distintos lugares se vislumbran cuestiones de índole general. La narración de las andanzas de Giuseppe Verdi por España por Víctor Sánchez,⁴³ aunque ubicadas en otro marco cronológico, han servido como guía a la hora de rastrear a don Miguelito Glinka –así llamado por sus nuevos congéneres– en España. Los testimonios de los viajeros hacia tierras españolas de los años cuarenta nos han sido de especial utilidad, destacando Vasili Botkin,⁴⁴ Théophile Gautier⁴⁵ y la guía de Richard Ford.⁴⁶

La ubicuidad de Glinka en los escenarios de la sociedad española ha obligado a combinar métodos distintos. La subdivisión por ambientes, utilizada por algunos historiadores,⁴⁷ ha sido muy útil a la hora de discernir los caracteres que impregnaban a cada uno de ellos. A pequeña escala y a la hora de analizar estos contextos, han sido también imprescindibles las nociones aportadas por la antropología, entre ellos Elías

⁴⁰ Federico GARCÍA LORCA: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo” [Conferencia leída en el “Centro Artístico de Granada” el 19 de febrero de 1922]», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del «cante jondo»]*. <http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>, consultado el 11/VII/2015.

⁴¹ Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: «El viaje de Glinka por España», en *Relaciones musicales entre España y Rusia...*

⁴² Сергей Витальевич ТЫШКО; Галина Висальевна КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Комментарии к “Запискам”. Часть III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески*. Киев, 2011. [Serguéi V. TYSHKO; Galina V. KUKOL: *Los viajes de Glinka. Comentarios a las «Notas». Parte III. El viaje más allá de los Pirineos o hispano-árabe*].

⁴³ Víctor SÁNCHEZ: *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

⁴⁴ Vassili P. BOTKIN: *Lettres sur l’Espagne [par] Vassili Botkine. Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky*. Centre de recherches hispaniques, Institut d’études hispaniques, 1969.

⁴⁵ Théophile GAUTIER: *Viaje por España*. <<https://es.scribd.com/doc/37293051/Teofilo-Gautier-Viaje-por-Espana-1840>>, consultado el 3/VI/2014.

⁴⁶ Richard FORD: *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales sobre el país y sus ciudades, costumbres de sus habitantes, su religión y sus leyendas, las bellas artes, la literatura, los deportes, la gastronomía y diversas noticias sobre la historia de España*. Madrid, Turner, 1982.

⁴⁷ Alice M HANSON: *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Canetti y su concepción de «cristales de masa»,⁴⁸ tan apta a la hora de aplicar un análisis al comportamiento de grupos cerrados.

Los estudios de tres ambientes han ocupado nuestra atención: los salones, la «calle» y Palacio. Respecto al primero, Celsa Alonso ha sido nuestro punto de partida no sólo para la música vocal, sino para la multitud de centros sociales que se describen en su publicación *La canción lírica en España*.⁴⁹ Las biografías y autobiografías de cantantes y personajes clave para el periodo han sido utilizadas a la hora de hacerse una idea de la estampa de los salones de esos años, dibujados de primera mano.⁵⁰

El estudio del segundo espacio, el referido a la «calle» o a lo que ocurre fuera de estos saloncitos, ha sido mucho más dificultoso. Las firmas de las personas con las que Glinka entró en contacto eran en muchos casos las únicas pistas. En ocasiones las clases más bajas se entremezclan con las clases medias, el núcleo de personas que se relacionaron con Glinka. La metodología ha sido su búsqueda en prensa, además de servirnos de materiales históricos. Nuestro estudio ha incluido textos que se refieren a índices de alfabetización de la época⁵¹ con la finalidad de definir la extracción social a partir de la caligrafía. La abundante historiografía del Valladolid del XIX ha sido crucial.⁵² Su importancia reside en ser uno de los centros universitarios de mayor relevancia y donde Glinka pasó más de seis meses junto a estudiantes, de quienes obtuvo la fuente más preciada para la composición musical: la jota aragonesa que sirvió para la realización de su *Primera obertura española* (1845-47).

Palacio, pese a la poca incursión que Glinka tuvo entre sus tapices, ha sido tomado como un núcleo de alta importancia: Juan M^º Guelbenzu fue su contacto de mayor alcurnia en la capital, y continuó recibiendo materiales musicales desde Rusia hasta los años 80. Se ha tenido en cuenta la importancia que tuvo Palacio para la vida musical de estos años,⁵³ así como los recientes trabajos de investigación sobre Guelbenzu.⁵⁴

⁴⁸ Elías CANETTI: *Masa y poder*. Muchnik, 1985.

⁴⁹ Celsa ALONSO: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.

⁵⁰ José Luis MOLINA MARTÍNEZ: *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente: (la ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, Ramón de Mesonero ROMANOS: *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Biblioteca Cervantes Virtual, 1926. José ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón*. Valladolid, [s.n.], 1895.

⁵¹ Jean-Louis GUERENA: «Analfabetismo y alfabetización en España (1835-1860)», *Revista de educación*, n^º 288 (1966), pp. 185-236.

⁵² Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ: «Las noches y los días de los estudiantes universitarios: posadas, mesones y hospederías en Valladolid s. XVI-XVIII», en *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*. Fundación Española de Historia Moderna, 1991, pp. 43-70. Rosa María DÁVILA CORONA: «Estudio del alumnado vallisoletano en el primer tercio del siglo XIX», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n^º 7 (1987), pp. 151-168.

⁵³ Isabel BURDIEL: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Madrid, Taurus, 2010. Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: «Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos

El rastreo de los productos musicales de los años en que viajó Glinka se ha constituido como otro de los principales protagonistas. El énfasis ha recaído en el origen de las piezas folclóricas recogidas por Glinka, basándonos en métodos anticipados por historiadores como Celsa Alonso⁵⁵ o sobre estudios más recientes acerca de las fuentes utilizadas por Manuel de Falla.⁵⁶ El procedimiento ha sido la clasificación, ordenación y comparación de las fuentes, estableciendo la genealogía de cada una de ellas. Con este fin se ha pretendido descubrir, además de la «verdad» de la recreación del «folclore» español por parte de los rusos, una parte de la historiografía española en parte todavía por descubrir, especialmente en lo que se refiere a la música no vocal.

El flamenco fue uno de los géneros que atisbó Glinka. A pesar de los múltiples acercamientos⁵⁷ nuestro propio marco teórico sienta sus bases en las tesis de José Manuel Gamboa,⁵⁸ que aportan mucha claridad a esta época tan controvertida por la falta de fuentes primarias, que el propio Glinka ayuda a subsanar a través de su *Cuaderno y Álbum*.⁵⁹ Gamboa opta, al igual que otros estudiosos, por llamar a esta época (1845-1847 son en concreto las fechas que hemos abordado en nuestro trabajo) «protoflamenco». Esta denominación se basa en la presencia consciente de espectáculos «preparados», dirigidos a un determinado público y que se distinguen del folclore, caracterizado por cubrir determinadas necesidades sociales a través de la interpretación de la música y el baile en común.

Uno de los problemas a los que nos hemos enfrentado en el ámbito del flamenco es definir cuándo una determinada composición pertenece a un género o a otro, en un momento, y a eso se debe su denominación de «proto», en el que los géneros no estaban suficientemente asentados. Al tratarse especialmente de obras para guitarra, nos hemos apoyado con especial detenimiento en las palabras de Javier Suárez Pajares y Eusebio Rioja,⁶⁰ además de las citadas clarificaciones provenientes del libro de Gamboa.

López (eds.) *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1081-1092.

⁵⁴ Eva GARCÍA FERNÁNDEZ: *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*. Tesis Doctoral. Ramón Sobrino (dir.). Universidad de Oviedo, 2011.

⁵⁵ C. ALONSO: *La canción lírica española...*

⁵⁶ Elena TORRES CLEMENTE: *Las óperas de Manuel de Falla...*, Michael CHRISTOFORIDIS: «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: The composer's personal library, folksong models and the creative process», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 55 (2000), pp. 213-235.

⁵⁷ Félix GRANDE: *Memoria del flamenco*. Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001. Miguel Mora DÍAZ: *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Siruela, 2008. José Blas VEGA; Manuel Ríos RUIZ: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Editorial Cinterco, 1990. Rafael LAFUENTE: *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Signatura Ediciones, 2005.

⁵⁸ José Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, 2005.

⁵⁹ *Los papeles españoles...* Ediciones facsímiles.

⁶⁰ Javier SUÁREZ-PAJARES; Eusebio RIOJA VÁZQUEZ: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003. Eusebio RIOJA: «La

Así, en última instancia, primando las informaciones de tipo histórico a aquellas de los viajeros –con una visión más romántica, y cuya opinión es quizás demasiado abundante en la historiografía–, hemos configurado el marco teórico de tipo histórico, intentando, como hizo Glinka a su manera, rastrear la «verdad», a la que nunca, por precaución, deberíamos quitarle las comillas.

**PRELUDIO: CATALINA LA GRANDE Y ESPAÑA: DE LA LEYENDA NEGRA AL
COLOR DEL FOLCLORE**

1. La construcción de «lo nacional» en Rusia

1.1. La noción de Europa y su periferia

La íntima relación musical que Rusia entabló con España no puede separarse de su posición cultural respecto al resto de grandes naciones. Rusia fue a lo largo de los siglos XVIII y XIX una gran y temida potencia, cuya autoridad estaba marcada por su desarrollo militar o económico. Sin embargo, había algo, una lejanía, más cultural que geográfica, que se imponía entre ella y Europa. El hecho de buscar «un amigo», aunque fuera imaginario –como lo fue España hasta comienzos del siglo XX–, derivaba de su ambigua colocación en la esfera cultural europea.

En los años previos a la Revolución Francesa el poder internacional a nivel europeo se ostentaba entre tres grandes monarcas: María Teresa, Catalina la Grande, Luis XVI. Sucesivas guerras les otorgaban derecho a repartirse los estados «no dominantes». Una repentina necesidad de equilibrio y hermanamiento comenzó a generar la idea de «Europa», al mismo tiempo que surgían teorías filosóficas –dentro del círculo de la Ilustración– para justificarla. Aunque Rusia tuviera un representante en la tríada de los monarcas más poderosos su inclusión no fue suficiente como para otorgarle una posición equivalente a la de los demás.

Europa como idea estaba directamente entroncada con el concepto ilustrado de «estados civilizados» ante naciones «salvajes» según Voltaire o, «vírgenes» como hubiera preferido decir Rousseau. Por supuesto su presencia servía para limitar a Europa geográficamente, además de reafirmar la civilización ilustrada europea. Polonia por el Este –aunque algunos prefirieran extender esta frontera hasta los Urales o el río Don– y España por el Sur eran las respectivas fronteras con Asia y África. En especial, tanto España como Polonia o Rusia eran lugares intermedios –y bastante accesibles– en los que un avance paulatino hacia el «barbarismo» se podía observar a medida que se uno se adentraba en ellos.

Cuando el ilustrado conde de Ségur pasó la frontera de Prusia con Polonia exclamó que había «abandonado Europa por completo», además de haber «viajado diez siglos atrás».¹ También Richard Twiss –quien en todo su libro subraya su voluntad de precisión científica– entraría en España en 1773 deseando «disfrutar de cosas enteramente nuevas en países [España y Portugal] que imaginaba que estaban muy por detrás del resto de Europa»,² para, más tarde sorprenderse de que «todas las casas estaban numeradas, que había tantas farolas como en Londres; que el

¹ «Left Europe entirely», «moved back ten centuries», en Larry WOLFF: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994, pág. 6.

² Richard TWISS: *Viaje por España en 1773*. Ediciones Cátedra, 1999, pág. 11.

empedrado era el más fino y uniforme que nadie pudiera imaginarse».³ En este contexto, la comparación del viajero Richard Twiss de Andalucía (Chirivel, pueblecito actual de Almería, en concreto) con Bohemia no es casual.⁴

Estos viajeros se encontraban súbitamente en lugares de paso, es decir, aquellos que llevaban a Oriente, aunque fuera pasando por África. El destino era casi siempre el mismo: atracar en los lugares conquistados por los árabes, estuvieran donde estuvieran. En el caso de España el objetivo se podía alcanzar pronto, Granada, en el caso de Rusia el sueño que se abría era el de Extremo Oriente, pero teñido de la leyenda tártara.

Herder, uno de los filósofos más influyentes del siglo aludido y del venidero, aseguraba en sus *Ideas para la Filosofía de la Historia de la Humanidad* (1776) que «los pueblos salvajes están en las fronteras».⁵ A este respecto reflexiona el historiador Larry Wolff acerca de las memorias de los viajes de Lady Mary Wortley Montagu en 1717: «en Belgrado, Sofía y Adrianópolis, sin siquiera haber alcanzado Constantinopla, apreciaba el Oriente, mientras que Europa del Este se manifestaba incidentalmente por el camino en sucias cabañas y complexiones salvajes».⁶ Sin embargo, una vez pasada la frontera, ya podían encontrarse con los jardines del Edén, en una cultura del Oriente chino de ensueño y no tan «ensuciada».

Respecto a las confusiones reales entre España y Rusia ya el barón de Munchausen creía que los escitas –provenientes del Cáucaso– tenían relación con los antiguos habitantes de la luna, pero que: «no ocupaban bajo ningún concepto una parte de Rusia, sino la parte central de África».⁷ Asimismo, Herder en sus *Ideas* agrupaba Rusia junto a África y las Indias del este, al mismo tiempo que Burke hablaba de «el barbarismo de Tartaria y el de Arabia».⁸

En particular, el famoso historiador Edward Gibbon en su *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* comparaba favorablemente a los escitas con los árabes,⁹ y viajeros como John Ledyard (1751-1789) en *Memoirs, Life and Travels* establecían características fisionómicas comunes a los africanos y a los tártaros cercanos a Kazán, como «la boca grande, el labio grueso y una nariz ancha y plana».¹⁰

³ *Ibid.*, pág. 105.

⁴ *Ibid.*, pág. 164.

⁵ «The wild peoples are on the borders». Citado en L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*, pág. 308.

⁶ «In Belgrade, Sofia, and Adrianople, without even reaching Constantinople, she appreciated the Orient, while Eastern Europe manifested itself incidentally along the way in dirt huts and tawny complexions». *Ibid.*, pág. 43.

⁷ «Scythians did not by any means inhabit a part of Russia, but the central part of Africa». *Ibid.*, pág. 105.

⁸ «The barbarism of Tartary and of Arabia», *Ibid.*, pág. 318.

⁹ *Ibid.*, pág. 300.

¹⁰ «I see here the large mouth, the thick lip, and broad flat nose as well as in Africa», citado *Ibid.*, pág. 345.

Herder también será culpable de esta identificación, convencido de que tanto Europa como Asia provenían de las alturas de Tartaria.¹¹

Más que una identificación exacta entre «razas» muchos de estos libros no hacían más que reforzar lo que ya hemos establecido: cómo los países civilizados pertenecían a un mismo entorno y compartían las mismas características, no así las naciones «incivilizadas». Entre ellas, formando una amalgama de «lo otro», se intentaba establecer un parentesco. A lo largo de su historia Rusia buscará este tipo de identificaciones con España, anticipadas de manera muy relevante por este marco teórico.

A partir de 1778 y 79 comenzó otra etapa para el desarrollo de la ideología europea. Las reflexiones acerca de la «verdadera» idiosincrasia de los pueblos y su origen comenzaba a hacer furor entre ese ambiente de ciudad que no quería olvidar tan rápidamente el campo. Las recolecciones de músicas populares comenzaron a llenarse de ejemplos y voces «vivas». La idealización del campo, que no estaba reñida con una cierta repulsión, era muy similar a aquella que padecían estos países «de frontera». Las danzas de carácter son el primer ejemplo de ello: campesinos, cosacos, españoles y turcos fueron los primeros entretenimientos «vivos» que se exhibieron en los escenarios de la aristocracia.¹²

A pesar de tratarse de una sociedad fundamentada en lo agrario, Rusia compartía con Europa una importante característica que se vislumbra desde los tiempos de Catalina la Grande: el imperialismo. Rusia era considerada un imperio en su capacidad para albergar distintas culturas, pero sobre todo *activamente* imperialista, compartiendo con los estados europeos su derecho a conquistar naciones que lo «estaban menos». Eran, desde esta perspectiva «europeos», es decir, distintos a lo «otro». Un «otro» constituido por una China y Mongolia menos idealizadas, dada su cercanía.¹³

Esta ambigüedad –conquistado y conquistante– necesitaba de un continuo apoyo. Rusia debía reafirmar su poder, pero también seguir siendo *distinta*. Sin ser todavía plenamente consciente, durante el siglo XVIII se van haciendo tímidos acercamientos a España como nación afín.

La bomba detonante surgió posteriormente: la derrota de Napoleón por ambos frentes facilitó enormemente la adopción por parte de Rusia de una conciencia de tener otro aliado justo en el lado opuesto «del mundo civilizado» que defendía sus fronteras y una identidad *distinta* con, al menos, la misma fuerza que ellos.

¹¹ Cf. *Ibid.*, pág. 346.

¹² Андрей В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца* [Fundamentos de la danza de carácter] Лань, 2006.

¹³ Cf. Edward W. SAID: *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002, pág. 27. Dice: «Una noción colectiva que nos define a “nosotros” los europeos, contra todos “aquellos” no europeos».

1.2. El reinado de Catalina la Grande: la «rusificación»

Ningún rascacielos en forma de pastel de boda nos impide el paso por la Avenida Nevski, ninguna caja de zapatos arruina el canal Gribodeov... ¡para nosotros todo es extranjero, ello es nuestra mayor gloria!

Alexander Solzhenitsyn¹⁴

«Rusia es un país europeo». Así comenzaba el artículo 6 del famoso *Nakaz* o *Instrucción* publicada en 1767 y redactada por Catalina la Grande.¹⁵

La afirmación que presidía el *Nakaz* no estaba dirigida exclusivamente a subrayar la filiación ilustrada de la excelsa zarina y voluntad de pertenecer a uno de los movimientos culturales más importantes del momento. La susodicha sentencia estaba en consonancia con la tendencia rusa de potenciar ciertos aspectos a la hora de confirmar su nacionalismo. Y es que durante el extenso gobierno de Catalina (1762-1796) la construcción de una identidad uniforme «rusa» se llevó a cabo –aunque pueda resultar paradójico– mediante el cosmopolitismo; la obsesión de las altas clases sociales de reconocerse como «extranjeras», Europa incluida.

Estos modelos de identificación se hacían especialmente necesarios en el contexto del reinado de Catalina la Grande, que se sitúa entre la Edad Moderna y la Contemporánea y es testigo de todo tipo de contradicciones. El osado modo de ascenso de la zarina –a través de un violento derrocamiento de su marido, Pedro III– hacía necesarias firmes iniciativas para asegurar su puesto en el trono, entre las que destacaba la potenciación de un fuerte sentido nacionalista, dirigido también a reforzar su política expansionista y afianzar la unidad en su creciente imperio. Así describía el conde de Ségur San Petersburgo a su llegada en 1785, veinte años después del comienzo del reinado de Catalina II: «tras medio siglo todo el mundo estaba acostumbrado a copiar lo extranjero, vestir, e invitar, y amueblar, y comer, y saludar, y hacer los honores de un baile o una cena, tal y como lo hacen los franceses, los ingleses y los alemanes»,¹⁶ dejando claro quiénes eran las potencias a las que se debía imitar.

Ya el cosmopolitismo como medio de legitimación existía en reinados anteriores al de Catalina, en concreto desde Pedro I, quien incluso obligaba a los miembros de la nobleza a asistir a las representaciones musicales cortesanas –de gran influencia germánica– que se celebraban en la corte.¹⁷ Pedro III, quien se empeñó con tenacidad

¹⁴ «What a blessing that no new building is allowed here. No wedding-cake skyscraper may elbow its way onto the Nevsky Prospect, no five-story shoebox can ruin the Gribodeov Canal... It is alien to us, yet it is our greatest glory!», citado en Marina RITZAREV: *Eighteenth-Century Russian Music*. Ashgate Publishing, Ltd., 2006, pág. 11.

¹⁵ Prácticamente las mismas palabras que dijo Gorbachov en la perestroika, en 1987.

¹⁶ «After a half century everyone had become accustomed to copying foreigners, to dress, and lodge, and eat, and meet, and greet, and do the honors of a ball or a dinner, just like the French, the English and the Germans», citado en L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*, pág. 23.

¹⁷ Cf. M. RITZAREV: *Eighteenth-Century Russian Music...*, pp. 36-39.

en prusificar a la corte, exigió incluso el uniforme militar prusiano entre los cortesanos.

La diferencia fundamental, y por tanto la clave de los primeros años de gobierno de Catalina II respecto a sus predecesores fue el hecho de que, aunque la política exterior con Prusia se mantuviera en buenas relaciones, no se impusiera la presencia extranjera de cuerpo presente —que tanta animosidad había suscitado—, sino que el disfraz de lo desconocido, mucho más etéreo y lejano, se hacía fácilmente adaptable a la complejidad rusa. Como bien sostiene Richard Wortman es muy distinto introducir extranjeros en la corte a que los mismos rusos —como tales rusos— adoptaran la forma de lo desconocido para adquirir inmediatamente la sensación de hallarse en una jerarquía superior.¹⁸

Lo particular de este modelo de identificación, ya maduro durante el reinado de Catalina, ha sido muy bien definido por Ernest Gellner,¹⁹ teorías más tarde reformuladas para el caso ruso por Richard Wortman.²⁰ Ambos teóricos explican cómo las altas esferas del poder utilizan paradigmas que se consideran pertenecientes a las categorías de lo «distinto» y lo «desconocido» (que incluirá también la fantasía, como se verá más adelante) para legitimar su puesto en el trono. Son modelos de poder basados en la creencia de que todo lo que viene de fuera es superior: al cumplir con estas expectativas el soberano reafirma de manera inmediata su inaccesibilidad y lugar máximo en la jerarquía. Dichos sistemas aparecen en determinadas civilizaciones que todavía no han vivido un proceso completo de industrialización, pero en las que sí existen niveles de alfabetización que separan a la sociedad en distintos estratos sociales. Estas definiciones permiten englobar a la Rusia del siglo XVIII en la categoría de «agro-alfabetizada» en la clasificación de Ernest Gellner.²¹

Todo el sistema favorece las líneas horizontales de la separación cultural, que puede inventar y reforzar cuando están ausentes. Las diferencias genéticas y culturales se atribuyen a lo que son sencillamente diferencias de funcionalidad, para así conseguir la diferenciación y dotar al sistema de autoridad y permanencia.²²

En Rusia estos patrones de identificación extranjera oscilarán desde la Antigua Grecia a la conexión con modernos países ilustrados de Occidente, sin olvidar tampoco a sus vecinos orientales, considerados por los rusos como su propio espacio

¹⁸ Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Peter the Great to the death of Nicholas I*. Princeton University Press, 1995, pág. 5.

¹⁹ Ernest GELLNER: *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y, Cornell UP, 1983, pág. 10.

²⁰ R. WORTMAN: *Scenarios of Power...*, pág. 5.

²¹ «Agro-literate» en el original, Cf. E. GELLNER: *Nations and Nationalism...*, pp. 8-18, citado por R. Wortman, *Ibid*.

²² «The whole system favors horizontal lines of cultural cleavage, and it may invent and reinforce them when they are absent. Genetic and cultural differences are attributed to what were in fact merely strata differentiated by function, so as fortify the differentiation, and endow it with authority and permanence», E. GELLNER: *Nations and Nationalism...*, pág. 10.

«exótico», aunque para Europa ellos mismos fueran el blanco de este tipo de admiración:²³ China, India, y, curiosamente incluida dentro de este grupo, España.

La elección de enfatizar el lado de Oriente se irá haciendo progresivamente más importante a lo largo del siglo XVIII, culminando en las guerras turcas de las que salió victoriosa la zarina. Tuvieron como colofón la visita que realizó la zarina a Crimea, llevando consigo a gran parte de la corte con invitados extranjeros incluidos –el emperador Federico– en 1787. Esta expedición estuvo acompañada durante todo el camino por una escenificación programada por el príncipe Potemkin –conocido amante de Catalina y cabeza de gobierno en Polonia–. Los asistentes veían lo que querían ver: danzas folclóricas, vestidos tradicionales... Todo estaba aderezado a su gusto, en gran relación a lo que hemos mencionado: extraño, atractivo, distinto a la uniformidad de la pobreza. Todo era susceptible de ser conquistado, por ellos, que no eran sino las altas clases sociales alfabetizadas de las que habla Gellner.

Conquista y exotismo tendrán claros patrones de identificación común. La mitología del Oriente, entroncada con el helenismo griego –la comitiva se encontraba nada más y nada menos que en la tierra de Ifigenia– se ligaba claramente al establecimiento de la idea de nación. Al margen de la relación de Grecia con la Iglesia ortodoxa, a la que Catalina se adhirió con entusiasmo, Grecia simbolizaba la antigua civilización, que había instruido a aquellos «bárbaros» que habían sido conquistados. Al mismo tiempo, esta cultura elaborada por las clases más altas de la sociedad era la que se debía repartir uniformemente a lo largo de todo el imperio.

Si seguimos siendo fieles a las modernas teorizaciones acerca del nacionalismo, su desarrollo espontáneo fue consecuencia del surgimiento de las sociedades industriales.²⁴ La presencia de naciones modernas alrededor de Rusia en proceso natural de diferenciación produjo que el Imperio ruso también se intentara erigir como una nación dominante,²⁵ pero a través de mecanismos distintos. Debían

²³ Cf. Tatjana MARKOVIĆ: «East of the East: the Orient of Imperial Russia in the Comic Opera *Fever* (1786) by Vasilij Aleksejevič Paškevič», *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, vol. 1, nº 1 (2012).

²⁴ Cf. *Nationalism*, John Hutchinson; Anthony D. Smith (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1994.

²⁵ Según Liah GREENFELD: «Cuando el nacionalismo empezó a difundirse en el siglo XVIII, la emergencia de nuevas identidades nacionales ya no fue resultado de una creación original, sino de la importación de una idea preexistente. El dominio de Inglaterra en la Europa del siglo XVIII, y por tanto el dominio de Occidente en el mundo, hizo que el nacionalismo fuera el canon», en «Types of European Nationalism», en *Ibid.*, pág. 168 [«When nationalism started to spread in the eighteen century, the emergency of new national identities was no longer a result of original creation, but rather an importation of an already existing idea. The dominance of England in eighteen century Europe, and then the dominance of the West in the world made nationality the canon»]. También Taruskin da a entender esa idea: «La coincidencia nacional rusa fue una consecuencia de la Occidentalización. [...] Sólo una nación, después de todo, puede ser una nación entre naciones», [«Russian national consciousness was an aspect of Westernization. [...] Only a nation, after all, can be a nation among nations»], en Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997, pág. 4.

reforzarse sus características «sobrenaturales», y que estuvieran meridianamente claras a ojos europeos y no sólo a los de los eclécticos súbditos de su gigantesco imperio.

Una particular presencia de lo español en este contexto comenzó a aparecer en las últimas décadas del XVIII, años cruciales en que se estableció un enorme cambio respecto a cómo mirar a España. Pasó de ser una nación despreciada por sus antecedentes –dentro del contexto de la leyenda negra– a mirarse con cierta curiosidad y atracción.²⁶

Mientras que en Europa el creciente fenómeno de la industrialización hacía que el nacionalismo se construyera mediante la diferenciación de lo nacional respecto a «lo otro», en la Rusia del siglo XVIII ocurría el proceso contrario, nación todavía anclada en las estructuras de poder características de las sociedades agro-alfabetizadas. La cultura de Catalina se identificaba con aquello que conquistaba de un modo que traspasa los límites del concepto de apropiación de Edward Said. Era más bien una «asimilación»: aprovechando que Europa insistía en diferenciarse de ese «otro» que eran ellos mismos, adquirían los caracteres de las potencias ancestrales y temidas, con especial atención a los tártaros –incrementada por su pasado islámico– y alguna incursión de los escitas. Estas mitologías panarabistas acabarían por abrazar a España en su seno.

2. Lo extranjero en la corte rusa en los años 60-80: un viaje desde el drama metastasio a la comedia

Se decía que en la corte de Pedro III hasta las doncellas morían de hambre en un entorno que se situaba entre «una taberna y unas barracas».²⁷ Sólo dos años después de la llegada de Catalina la Grande florecía un auténtico centro intelectual ilustrado en el que no sólo la música, sino también el teatro y la literatura tuvieron un protagonismo esencial.²⁸ Para Voltaire, máximo inspirador epistolar de la emperatriz, las artes eran una de las máximas de la difusión de la civilización.²⁹

Un fulgurante ir y venir cultural crecía para reforzar estos mecanismos de construcción de poder durante el reinado de Catalina. Por este medio se favorecía la introducción de elementos hispanos, presentes tanto en el tráfico de composiciones (*El barbero de Sevilla* en 1781 o la traducción de las obras de Cervantes) como en la presencia en la corte de compositores provenientes de la península –Vicente Martín y

²⁶ Cf. Judith ETZION: «Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 29, nº 2 (1998), pág. 93.

²⁷ Isabel de MADARIAGA: *Russia in the Age of Catherine the Great*. New Haven, London, Yale University Press, 1981, pág. 327.

²⁸ Cf. *Ibid.*, «Court and Culture», pp. 320-342.

²⁹ Cf. L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*, pág. 205.

Soler—. También fuera de ella se crearon instituciones en pro de la cultura occidental, como bien demuestra la promoción de la Academia Imperial de Bellas Artes a partir de 1764.

Dentro de esta forma de fomento del nacionalismo un tipo particular de occidentalismo abrazaba la esfera musical. Numerosos compositores, especialmente de ópera italiana —aunque también existían compañías cómicas francesas— fueron invitados a la corte de la zarina en sucesivas estancias. A partir de su ascenso al poder recalarían en el puerto ruso Baldassare Galuppi (1765 hasta 1768) y los coreógrafos Gasparo Angiolini (de 1766 a 1773 y más tarde del 1782-1786) y los músicos Tommaso Traetta (de 1768 a 1775), Giuseppe Sarti (de 1785 a 1801 —en sucesivas estancias—), Giovanni Paisiello (de 1776 a 1784), Domenico Cimarosa (de 1787 a 1792), Carlo Canobbio (de 1779 al 1822), o Vicente Martín y Soler (de 1788 a 1793 y de nuevo desde 1796 hasta su muerte en 1806), entre otros.³⁰ No se debe olvidar tampoco la considerable cantidad de músicos rusos que salían a formarse en Europa desde el gobierno de la emperatriz Ana.³¹

El campo de la música vocal escénica acogía con entusiasmo las novedades de la música italiana, priorizando la imagen externa y la promoción de la cultura³² al enorme aburrimiento que le producían a la zarina este tipo de espectáculos musicales. Le decía a Voltaire en sus cartas: «Muero por el deseo de escuchar música y amarla, pero en vano. Es ruido y eso es todo. Me gustaría poner un precio al que en tu sociedad de doctores inventara un remedio eficaz contra la insensibilidad hacia los sonidos de la armonía».³³ Sólo la comedia será capaz en los últimos años de su reinado de satisfacer sus necesidades; eso sí, siempre y cuando no excedieran el límite establecido: el de hora y media de representación.

Y es que en muchos aspectos debía ceder la zarina para asentar los mecanismos nacionalistas e idealizados de la corte. Además de la ópera italiana, la presencia de compositores extranjeros en Palacio propició la construcción de celebraciones cortesanas que incluían la mitología griega (basada en el aparato barroco europeo heredado de la corte francesa de Luis XIV) como elemento propagandístico fundamental, en fuerte relación con el eje Antigua Grecia - Bizancio - mitología rusa que Catalina quería establecer. En estas representaciones la emperatriz constituirá un papel principal identificándose con Minerva, especialmente durante los primeros años

³⁰ Una lista más detallada en: Vera FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806): nuevas aportaciones musicológicas*. María Encina Cortizo (dir.). Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, pág. 93 y ss.

³¹ Cf. M. RITZAREV: *Eighteenth-Century...*, pág. 39.

³² Cf. V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler...*, pág. 75 y ss.

³³ «I'm dying of desire to hear and to love music, but in vain. It is noise and that is all. I want to send a prize to the one in your new society of doctors who will invent an effective remedy for insensibility to the sounds of harmony. Citado en Mariko NISIO: *Giovanni Paisiello's «Il barbiere di Siviglia» at the court of Catherine the Great in Russia*. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts. The University of British Columbia, 1997, pág. 7.

de su reinado. Así lo demuestra la temática de las obras compuestas durante este tiempo (hasta finales de los 70 aproximadamente) y el predominio del libreto metastasiano o del ballet mitológico.³⁴ La figura de Hércules, columnas incluidas, tuvo también una enorme presencia en la mitología rusa.

Posteriormente Catalina formuló en alto sus pensamientos acerca de la artificialidad y monotonía de estas celebraciones: «Todo lo usual: el templo de Jano, el de Baco, de cualquier otro dios del demonio [...] en un esfuerzo extraordinario para producir algo absolutamente carente de sentido».³⁵ En lugar de incorporar directamente el modelo europeo, ya a partir de los años 80 compositores rusos iban difundiendo su propia visión del género operístico de manera más suave a través de lo pastoril –en consonancia también con Francia–.³⁶

Todas estas representaciones refuerzan las tesis de Richard Wortman acerca de que cualquier cosa que venga del exterior –sea europea, oriental e incluso fantástica– sirve para acentuar la distancia que debe asumir la clase dominante a la hora de asentarse sobre una determinada sociedad.³⁷ A todo esto se unían sus fuertes deseos de educar al pueblo y la firme creencia, heredada de los ilustrados y en particular de Diderot, de que «el teatro es la escuela del pueblo» y debía, por tanto, estar bajo su supervisión.³⁸ Sin embargo, la mitología era una alusión demasiado clara a los medios de promoción francesa y Rusia fue incorporando lo extranjero, sí, pero a su manera.

Un nuevo espacio, primero tomado por lo extranjero y que poco a poco se fue haciendo cada vez más «ruso» empezaba a resurgir con cada vez más fuerza: la comedia. Su fuerte conexión con la Ilustración y la voluntad de comulgar, aunque fuera sólo de manera nominal, con las nuevas clases crecientes fue uno de los factores que promovieron el impulso de este género. Su carácter bebió en muchas ocasiones de sus estructuras –como la preponderancia de conjuntos– de la opera *buffa*. En cuanto a su forma, estuvo vinculada a la *opéra comique* francesa: alternancia entre el verso con el canto y llevada a escena por compañías formadas por miembros que ejercían más (y mejor) como actores que cantantes. Su simplicidad en la música y la línea vocal tiene relación con este origen. La importancia de los coros, también presente en el modelo francés, se enfatizaba aún más en Rusia debido a la tradición de las celebraciones de grandes coros cortesanos, que engrandecían las representaciones mitológicas italianas.

³⁴ Cf. R. WORTMAN: «Minerva Triumphant», *Scenarios of Power...*, pp. 110-147.

³⁵ «All the usual stuff: temple of Janus, temple of Bacchus, temple of whatever else devil [...] with such an extraordinary effort to produce something absolutely meaningless». Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012, pág. 64.

³⁶ *Ibid.*, pág. 51.

³⁷ R. WORTMAN: *Scenarios of Power...*

³⁸ Larisa KOSTYUJINA: «La carrera de Martín y Soler en Rusia durante el reinado de Catalina la Grande», en Dorothea Link, Leonardo J. Waisman (eds.) *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: actas del congreso internacional, Valencia, 14-18 noviembre 2006*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010, pág. 437.

Contemporáneamente a la celebración de la comedia conceptos como el de «tolerancia» se prodigaban con generosidad en los intercambios epistolares entre Catalina y Voltaire que perduraron hasta la muerte del filósofo en 1778. Catalina se carteaba también con Diderot y Friedrich Melchior Grimm, e incluso, aunque en menor medida, con D'Alembert. Recibía, además, las últimas publicaciones de la Enciclopedia,³⁹ en la firme voluntad de asentar una imagen –también cara al exterior– de estar al día de lo que ocurría en Europa. De hecho, no se debe confundir su política exterior antifrancesa –básicamente antiborbónica– con un acercamiento cultural a Francia que se prolongó durante todo el siglo XIX.

La representación de la comedia *Aniuta* en 1772 –la primera ópera cómica rusa conocida–, además de *La serva padrona* de Pergolesi en 1773 catapultaron el género en un momento en que, como Europa, Rusia también iba abandonando la tipología metastasiana. En consecuencia, y para sorpresa de mucha de la historiografía soviética tradicional, la comedia, y dentro de ella un tipo de parodia con ácidos ataques a las clases aristocráticas, será un género que gozó de una especial liberalidad en el seno de la corte de Catalina.⁴⁰

A pesar de este despliegue de medios, que favoreció la difusión de la cultura en general y de la ilustrada en particular, las características de este reinado responden a las del despotismo ilustrado: esta «luz» era emitida maternalmente por un único lucero, el de Catalina,⁴¹ que tomaba las medidas represoras necesarias cuando la situación lo requería (las revueltas campesinas de Pugachov, entre muchas otras). Su objetivo era –como se refleja también en la prolijidad de su aparato cortesano– a toda costa y en primer lugar, mantener la unidad y la fortaleza de su imperio, y a ella misma como emperatriz de «todas las Rusias».

2.1. La leyenda negra de Voltaire y *El barbero de Sevilla* de Paisiello

Entre todos los compositores foráneos que pulularon –con mayor o menor fortuna– por la corte de Catalina la Grande uno de los primeros que introdujo elementos hispanos dentro de sus composiciones fue Giovanni Paisiello en su comedia *El barbero de Sevilla*, estrenada en el Teatro de la Corte de San Petersburgo en 1782 con libreto de Giuseppe Petrosellini. Seguía la tendencia vienesa hacia la cita estilizada de elementos folclóricos españoles, ya presente en obras como el *Don Juan* de Gluck y su fandango, o la cita a esta misma danza casi un lustro después por parte

³⁹ Cf. Gerald R. SEAMAN: «Catherine the Great and Musical Enlightenment», *New Zealand Slavonic Journal, Slavonic Journeys across Two Hemispheres: Festschrift in honour of Arnold McMillin* (2003), pp. 129-136.

⁴⁰ I. NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera...*, pág. 62.

⁴¹ Acerca del énfasis en las ideas de «amor» a los súbditos en el aparato exterior del reinado de Catalina la Grande Cf. Richard WORTMAN: «The Demonstrations of Love», *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Princeton University Press, 2000, pp. 111-122.

de Mozart. *El barbero de Sevilla* se erigió, sin embargo, como una obra en que lo español se engloba dentro del campo de lo grotesco.

Todo ello tenía mucho que ver con el éxito de la comedia en la corte de Catalina la Grande, muy relacionada con su particular asimilación de la Ilustración francesa: se atacaba sin contemplaciones a los altos miembros de la nobleza (pero nunca al soberano). Hasta 1779 sólo se permitía la representación de ópera seria en lengua italiana, mientras que el resto de comedias eran traducidas al ruso.⁴² El crecimiento del género se refleja el número de obras que aparecieron en la época, incluso de manera prematura. Ejemplo de ello fueron *El brigadier* [*Бригадир*] de Fonzivin (1768) o *Las desventuras de tener un carruaje*, [*Несчастье от кареты*] de Pashkévich (1779), escritas en contra de la exagerada devoción hacia lo francés extendida durante la época de Catalina y reídas por ella misma.

Un caso particular de admiración por parte de la zarina dentro de este género lo constituyó Giovanni Paisiello, el autor que estaba arrasando Europa con sus *opere buffe* y que acudió a Rusia invitado por la zarina.⁴³ Pese al discutible amor hacia la música por parte de Catalina la aceptación de las comedias del músico italiano es un hecho conocido, afirmando en su carta a Melchior Grimm en 1774: «Usted es un hombre de gran entendimiento. Deme a entender la respuesta a la siguiente pregunta: ¿por qué la música de este bufón [Paisiello] me hace reír, mientras que la música de las óperas francesas sólo me produce disgusto y desdén?».⁴⁴

En particular, *El barbero* de Paisiello fue una de las obras de mayor éxito en Rusia —incitando, seguramente, la publicación de la versión rusa por el famoso filósofo masón Alexander Labzin en 1787— y también una de las que obtuvo mayor repercusión internacional. A ello contribuyeron las controversias que había suscitado la obra original de Beaumarchais, y especialmente las que se estaban generando en París en esos mismos años por *Las bodas de Fígaro* (donde no sería estrenada hasta dos años más tarde).⁴⁵

Respecto a la música, lo español constituye un principal foco de la burla inherente al estilo en la Rusia de la época. Para poder distinguir la finalidad meramente burlesca de lo español en esta pieza baste comparar la seguidilla de Paisiello con la visión de la misma obra en el drama original de Beaumarchais. Tanto las obras


⁴² Leonardo J. WAISMAN: *Vicente Martín y Soler: Un músico español en el Clasicismo europeo*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007, pág. 88.

⁴³ Robert-Aloys MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*. Genève, Mont-Blanc, 1951, pág. 226.

⁴⁴ «You are a man of development; develop for me the following question: why does the music of this bouffon [Paisiello] makes me laugh, while the music of the French comic operas inspire me with displeasure and scorn?». Carta del 24 de agosto de 1774, citada en M. NISIO: *Giovanni Paisiello's «Il barbiere di Siviglia» at the court of Catherine...*, pág. 7.

⁴⁵ John WOOD: «Introduction» a BEAUMARCHAIS: *The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*. Penguin UK, 2005, pp. 21-23.

originales de *El barbero de Sevilla* —originalmente pensado como ópera cómica y más tarde adaptado a comedia— contaron con numerosas piezas musicales en el momento de su estreno parisino (1775 en el caso de *El barbero*).⁴⁶

El cariño de Beaumarchais hacia la cultura española hizo que se introdujeran dichos «aires españoles», entre los que se contaba con la invocación de un fandango o *folies d'Espagne* (recurso más tarde reutilizado por Mozart y Da Ponte con toda su intencionalidad sexual)⁴⁷ y una pieza que figura con el nombre de «seguidilla» (acto II, escena 23 de *Las bodas de Fígaro*), que, sin embargo y tal como demuestra Elizabeth Le Guin no cuenta con la forma poética y musical que le es característica. La única pieza de Beaumarchais que cumple los requisitos de la forma (aunque no estuviera indicado en partitura) es la seguidilla de don Bartolo (acto III, escenas 4-5).⁴⁸ La insistencia en la figuración rítmica típica del género identifica la pieza cantada como seguidilla: .⁴⁹ Se encuadra dentro de la famosa clase de canto en que el conde Almaviva, disfrazado de profesor sustituto de don Basilio, aprovecha para entrar en casa e intimar con Rosina. Tras la interpretación de Rosina de su aire amoroso *alla moda* don Bartolo remite a «un tiempo pasado que fue mejor».

La escena, idéntica en ambas versiones, gira en torno al uso de tópicos musicales. El *bel canto* se utiliza tanto en la obra de Paisiello como en la de Beaumarchais para dormir al reaccionario don Bartolo y delegar el protagonismo en la pasión —simbolizada por la voluptuosidad del *bel canto*— que sienten ambos jóvenes. La llegada de la música italiana a España —y al salón de estar de don Bartolo— se identifica con lo «moderno», además de una cierta «liberalidad» que se deja traslucir en esta escena de galanteo. La seguidilla, tanto en el caso musical como en el dramático, define a don Bartolo como reaccionario, apegado a los antiguos estilos, protestando con estas palabras:

Pero, Bachiller, ya le pregunté a ese viejo Basilio si no había manera de hacerle estudiar cosas más alegres que todas esas arias que van rodando arriba y abajo, hi, ho, a, a, a, y que me parecen otros tantos entierros. Qué distintas eran aquellas cancioncitas que se cantaban en mi juventud y que cualquiera recordaba fácilmente...⁵⁰

La colocación de las bondades de la seguidilla en boca de don Bartolo no estaba reñida con la opinión verdadera de Beaumarchais acerca del género: «La música

⁴⁶ Cf. Elisabeth LE GUIN: «The Barber of Madrid: Spanish music in Beaumarchais' Figaro plays», *Acta musicologica*, vol. 79, 1 (2007), pp. 151-194.

⁴⁷ Dorothea LINK: «The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 133, nº 1 (2008), pp. 69-92.

⁴⁸ E. LE GUIN: «The Barber of Madrid...», pág. 158 y ss.

⁴⁹ Como documenta Javier Suárez Pajares en: «El bolero, síntesis histórica», *Catálogo del Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid, MEC, 1992, pág. 187, este esquema rítmico —idéntico también la polonesa— es compartido tanto por la seguidilla como por el bolero, ejecutándose este último a un tiempo más lento que permite un mayor virtuosismo al intérprete de la danza.

⁵⁰ BEAUMARCHAIS: *El barbero de Sevilla o la precaución...*, pág. 181.

[española] puede marchar inmediatamente después de la bella música italiana, y antes que la nuestra: el salero y la alegría de los intermedios, todos musicales, que separan los actos aburridos de sus insípidos dramas, compensan muy a menudo el tedio que éstos producen; se llaman tonadillas o sainetes»⁵¹.

Una posible respuesta a los motivos que condujeron al autor a llevar a su objeto de devoción hacia la burla y la caricatura sólo se explican, y en eso se apoyan las tesis de Elisabeth Le Guin, por su profundo conocimiento de la cultura española. Y es que el francés había experimentado en primera persona el entusiasmo que la ópera italiana comenzaba a suscitar en los ambientes madrileños. Sólo las generaciones anteriores –y por tanto también «retrógradas»– estaban ligadas a las formas populares, y éste es el punto básico de caracterización en el que aparece don Bartolo.⁵² Pese a su identificación en este caso con lo anticuado, la belleza de la forma musical hispana se deja traslucir en una forma de seguidilla muy estilizada, seguramente influida por el estilo cosmopolita de Luis de Misón –si es que no fue escrita por él mismo, como apunta Le Guin– [Fig. 1].

Los enfrentamientos que se producían dentro de la vida musical hispana eran sin embargo desconocidos por el resto de los europeos. Y a esto se pueden atribuir los cambios de interpretación, incluso musical, del género de la seguidilla en el contexto de la composición rusa.

Curioso es el caso de don Bartolo, que constituye el máximo objeto de parodia en la *El barbero de Sevilla* de Paisiello. Respecto a su caracterización, un hecho anecdótico rodeaba a la figura del doctor en la corte rusa: la zarina tenía especial aversión a los médicos, profesión del citado personaje en la obra⁵³ –por cierto, figura también en descrédito en España y quizás motivo por el que Beaumarchais la escogiera–⁵⁴. Además, el libreto del *Barbero* de Paisiello, como el mismo compositor reconoció, languidece de la fuerte caracterización de los personajes –sin una voz clara serían incapaces de transmitir sus ideales políticos–, y, en especial, de Fígaro, dirigiendo toda la burla hacia el viejo doctor, donde se concentra todo el peso dramático y paródico.⁵⁵

Y no sólo –y quizás más importante– el odiado tutor encarnaba el símbolo de la represión, la intolerancia religiosa, y resto de factores anti-ilustrados que la zarina pretendía sortear en su reinado tal y como demostraban las numerosas cartas intercambiadas con Voltaire. Era mucho más sencillo concretar al enemigo –el fanatismo de don Bartolo– que dotar a una voz, la de Fígaro, de la libertad para expresarse. La crítica a los señores (especialmente de pequeñas localidades) era una

⁵¹ Citado en Hugh THOMAS: *Beaumarchais en Sevilla. Intermezzo*. Barcelona, Planeta, 2008, pág. 150.

⁵² E. LE GUIN: «The Barber of Madrid...», pág. 158 y ss.

⁵³ M. NISIO: *Giovanni Paisiello's «Il barbiere di Siviglia» at the court of Catherine the Great...*, pág. 6 y ss.

⁵⁴ H. THOMAS: *Beaumarchais en Sevilla...*, pág. 172.

⁵⁵ M. NISIO: *Giovanni Paisiello...*, pág. 16 y ss.

constante en los libretos compuestos por Catalina, cuyo alto sentido de la parodia se deja sentir en todas sus obras.⁵⁶

Las cartas de Voltaire pudieron influir en la importancia que otorgaba la emperatriz a eliminar la intolerancia que se le asimila al viejo doctor, especialmente de tipo religioso y español. Decía Voltaire:

No poder gozar de los derechos como ciudadano por creer que el Espíritu Santo procede exclusivamente del padre me parecía tan tonto y engañoso que no habría creído semejante estupidez si mis compatriotas no me hubieran preparado. No estoy hecho para penetrar en vuestros secretos de Estado, pero me sorprendería enormemente que no estuvierais de acuerdo con el rey de Polonia; es filósofo, tolerante por principio; imagino que ambos os habéis convertido en uña y carne por el bien del género humano, y para burlaros de los curas intolerantes. Llegará un día, Señora, lo digo siempre, en que toda la luz llegará del Norte: contando con vuestra condición de Majestad imperial; os hago estrella, y estrella permaneceréis. Las tinieblas cimerias perdurarán en España, y, al final, incluso, se esfumarán.⁵⁷

Esta definición de España es testigo de la obsesión tan insistente del ilustrado que emergía, como se observa, incluso en una conversación en que se trataba la cuestión polaca, en una correspondencia en que ambos emitían opiniones acerca de la natural intolerancia del catolicismo frente a la Iglesia ortodoxa. Todas estas opiniones del ilustrado seguramente calaron de algún modo en la dúctil mentalidad de la emperatriz, haciéndolas valer, tanto ella como sus contemporáneos, también a través de la música como parte de su propaganda política.

Estos motivos son los que establecen la distancia entre la seguidilla de sendas obras de Beaumarchais y Paisiello. En primer lugar Paisiello eliminó todas aquellas *benéficas* alusiones a lo hispano que Beaumarchais subrayaba (tanto directa como indirectamente) en su versión escénica. Los únicos caracteres españoles hacia los que se quiso llamar la atención en la ópera fueron hacia lo reaccionario, tosco y antiguo, concentrados en el aria de Bartolo. Y en ese sentido van dirigidas las características musicales del fragmento de la seguidilla, presentados ante una audiencia, que, como había sido previsto por Paisiello era incapaz de percibir las referencias de las que hablaba el texto, y demandaban muchos más elementos musicales que recitativos

⁵⁶ I. NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera...*, pág. 62.

⁵⁷ «Ne pouvoir jouir des droits de citoyen parce qu'on croit que le Saint-Esprit ne procède que du Père, me paraît si fou et sot que je croirais pas cette bêtise si celles de mon pays ne m'avaient préparé. Je ne suis pas fait pour pénétrer dans vos secrets d'État; mais je serais bien attrapé si votre Majesté n'était pas d'accord avec le roi de Pologne; il est philosophe, il est tolérant par principe; j'imagine que vous vous entendez tout deux comme larrons en foire pour le bien du genre humain, et pour vous moquer des prêtres intolérants. Un temps viendra, Madame, je le dis toujours, où toute la lumière nous viendra du Nord: votre Majesté impériale a beau dire; je vous fais étoile, et vous demeurerez étoile. Les ténèbres cimmériennes resteront en Espagne; et, à la fin même, elles se dissiperont». VOLTAIRE: *Oeuvres complètes de Voltaire: tome soixante-septième. Lettres de L'impératrice de Russie et de M. de Voltaire*. Paris, Imprimerie de la Société littéraire-Typographique, 1785, pág. 19. Carta X de M. de Voltaire. En Ferney, 27/II/1767.

«porque [los rusos] no entienden la lengua».⁵⁸ En la música debían aparecer mucho más resaltados los elementos de caracterización, e, incluso, de acción.

Si se establece una comparativa entre ambas partituras resulta llamativo, en especial, el tipo de parodia que distingue ambas interpretaciones. El autor de la seguidilla de Beaumarchais —entre cuyos candidatos se barajan desde el mismo Beaumarchais a partir de una canción popular, o el famoso compositor español Luis de Misón—⁵⁹ subraya la sencillez del personaje, mucho más allá que su tosquedad. La inocencia que deja traslucir la pieza se refleja en la línea melódica y en los limpios arpeggios que constituyen el clásico estribillo de las seguidillas. El estilo general mantiene la estructura tópica de alternancia entre coplas y estribillo, en este caso: I (estribillo instrumental), A (copla primera), II (estribillo instrumental, que normalmente repite abreviadamente el inicial), B (copla segunda), II (pequeña conclusión de nuevo en referencia al estribillo),⁶⁰ además de la ya mencionada insistencia en la figura rítmica de la seguidilla. Con todo, se adscribe melódicamente al género de la canción dentro del teatro musical, pudiéndose hablar incluso de cosmopolitismo, del mismo modo en que ocurría en gran parte de las tonadillas escénicas españolas que conocía Beaumarchais [Fig. 1].

⁵⁸ M. NISIO: *Giovanni Paisiello's «Il barbiere di Siviglia» at the Court of Catherine the Great...*, pág. 11.

⁵⁹ E. LE GUIN: «The Barber of Madrid...», pág. 191.

⁶⁰ Mantenemos, de nuevo, la nomenclatura de Javier Suárez Pajares, observándose de nuevo las semejanzas con el bolero, Cf. JAVIER SUÁREZ PAJARES: «El repertorio bolero en la primera mitad del siglo XIX», en *Catálogo del Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid, MEC, 1992, pp. 161-169.

The image shows a musical score for a fragment of the seguidilla from 'El barbero de Sevilla' by Beaumarchais. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features Bartolo (soprano), Violin I, Violin II, and Bajo (bass). The lyrics are: 'Veux tu ma Ro-si - net - te faire em - ple te du Roi des ma - ris'.

Fig. 1. Fragmento de la seguidilla de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais⁶¹

Por el contrario, el don Bartolo de Paisiello se caracteriza por su rudeza, casi primitiva. El abuso de las vocalizaciones típicas de la tonadilla escénica sobre semitono, en medio de la palabra y no hacia el final de las mismas como era típico, embrutece en lugar de aderezar, en lugar de embellecer, tradicional cometido de este tipo de adornos. Al mismo tiempo un excesivo apoyo en el VII grado subrayan la «fealdad» y tosquedad del fragmento de manera intencionada [Fig. 2].

⁶¹ Para esta edición seguimos la transcripción de E. LE GUIN: «The Barber of Madrid...», pág. 174, a su vez basada en Philip ROBINSON: «Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro», en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Oxford, Information Press (1990), pág. 2 y ss.

Bartolo

Piano

4

B

Pno.

8

B

Vuoi tu Ro - si - na far com - pra fi - na d'un bel - lo

Pno.

11

B

spo - so che__ meriti. o

Pno.

Fig. 2. Fragmento de la seguidilla de *El barbero de Sevilla* de Paisiello

Se podría afirmar, por tanto, que dos factores intervienen fuertemente en la diferenciación de estas dos visiones distintas de lo hispano. El primero es la necesidad de Paisiello de que los elementos de parodia se encontraran fundamentalmente en la música más que en el texto, lo que hace que la burla musical se haga mucho más

explícita.⁶² La tosquedad de la única forma española que aparece en la obra, que no su simplicidad estilizada como ocurría en Beaumarchais, hace pensar también en la presencia subyacente del mito, ya extendido por Voltaire, de la «leyenda negra» y la conveniencia de favorecer estos ataques por parte de la misma zarina, especialmente sensible a través de Voltaire a los temas religiosos. Todo ello se acentúa si tenemos en cuenta el contexto original para el que esta obra fue creada: el de la corte, con todos los matices que implica este ambiente y la necesidad de adscribirse a la Ilustración.

Una anécdota narrada por el conde de Ségur en sus *Memorias* es un ejemplo de cómo se veía en la corte lo español durante estos años. Entre sus páginas se encuentra una descripción de cómo el proscrito de origen hispano Francisco de Miranda consiguió la protección de Catalina presentándose como «mártir de la filosofía, víctima de la Inquisición».⁶³ Esta leyenda —a la que probablemente se podrían sumar otras muchas presentes en la época— confirma esta tendencia a la visión de lo español como algo oscuro e incivilizado por parte de la emperatriz y de los miembros de la corte. Es probable que el fanatismo y la intolerancia que la zarina pretendía ahogar en su vasto imperio fueran algo fácilmente atribuible a aquella lejana y primitiva «África que comenzaba más allá de los Pirineos».⁶⁴ Por otra parte, uno de los documentos más conocidos en Rusia acerca de España fue el informe que había redactado el embajador Piotr Ivánovich Potiomkin en el siglo XVII, centrado en los ceremoniales de la corte y la Inquisición.⁶⁵ En cuanto a la influencia volteriana, no hay que desestimarla en absoluto, especialmente durante los 70. El mismo Casanova exclamó a su llegada en Rusia en 1771: «Aquellos días los rusos con pretensiones literarias sabían, leían y loaban sólo a Voltaire, y después de leer todo lo que Voltaire había publicado, creían que eran tan instruidos como su ídolo».⁶⁶

El Imperio Español del siglo XVI era la principal fuente de información acerca de la España que se conocía en Rusia, tanto en el plano positivo como en el negativo. De este periodo datan las fuentes originales de las primeras traducciones sobre temas

⁶² Autores como Agawu identifican la presencia de elementos turcos en las obras de Mozart con un alto componente de parodia y un incipiente orientalismo, V. Kofi AGAWU: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press, 2014, pág. 3.

⁶³ «[...] martyr de la philosophie, une victime de l'inquisition», Louis-Philippe de SEGUR: *Mémoires ou souvenirs et anecdotes*. Vol. III. A. Eymery, 1826, pág. 78.

⁶⁴ Judith ETZION: «Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 2 (1998), pág. 97. Esta frase no fue solamente aplicada a Voltaire, sino que, en palabras de L. F. Hoffmann, muchos franceses, como Sthendal, la creían, Cf. Léon-François HOFFMANN: *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961, pág. 81.

⁶⁵ Roberto Monforte DUPRET: *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Huerga y Fierro Editores, 2007, pp. 24-25.

⁶⁶ «In those days Russians with pretensions to literature knew, read, and praised only Voltaire, and after reading all that Voltaire had published, believed that they were as learned as their idol», citado en L. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*, pág. 53.

españoles que se llevaron a cabo en el XVIII instigadas por la emperatriz y en fuerte concordancia, de nuevo, con las ideas de Voltaire.

Seguramente en relación con esta ideología destaca la presencia de las siguientes traducciones en Rusia: *Historia del reinado de Carlos V* de Robertson, *Una respuesta a la pregunta: ¿qué le debemos a España?* del Abbé Denina, la *Historia Universal de España* de Mariana y la difusión del mito de don Carlos: *Historia del príncipe español don Carlos, hijo del rey Felipe II*.⁶⁷ La aparición de este libro en Rusia confirma la introducción de elementos provenientes de la leyenda negra. Testimonio de ello es la representación de óperas alrededor del tema de Don Carlos, como la producción, realizada para la «Joven corte» del futuro Pablo I de *Le fils rival ou la moderne stratonice*, de Dimitri Bortnianski en 1787,⁶⁸ que sin embargo carece de caracteres españoles en su partitura.⁶⁹

Poco a poco otro aspecto positivo de este periodo español se iba acentuando: su vasto imperio. Pero sólo el paso del tiempo y el cierre de los contactos con Francia tras la revolución allanó el espejo cóncavo que desfiguraba a España a través del prisma de lo francés. La lente, con todo, seguía sin estar del todo pulida.

3. Folclore ruso y español: el ideal de una nación en los años 90

En la edad de Luis XIV uno era helénista; ahora se es orientalista
Víctor Hugo, *Les Orientales*⁷⁰

El mundo de la picaresca española, también del Siglo de Oro, llegaba a Rusia a través del filtro de lo francés. Dentro de la visión primitivista y volteriana de España se encuentran obras como *Los dos pícaros de España*, traducido del francés en 1787.⁷¹ Esta misma línea tenebrosa, pero atractiva, ya había seducido a la misma Catalina, haciendo ella misma una adaptación libre de las siete primeras escenas de la obra de Calderón: *El escondido y la tapada* [Спрятанный кабальеро]. En ella se trasladaba la acción desde Madrid a Moscú, y también los nombres de los protagonistas se tradujeron para facilitar su comprensión. Aparentemente el carácter hispano aparece sin pena ni gloria, puesto que Catalina en su libreto se limita a enfatizar los elementos de comedia de enredo del original. *El villano en su rincón* de Lope de Vega fue otro de los visitantes del

⁶⁷ Ludmilla B. TURKEVICH: *Cervantes in Russia*, New York, Gordian Press, 1975, pág. 9.

⁶⁸ Cf. M. RITZAREV: *Eighteenth Century Russian Music...*, pp. 179-181.

⁶⁹ El manuscrito se encuentra en el Archivo de las Artes de San Petersburgo.

⁷⁰ «In the age of Louis XIV one was a Hellenist; now one is an Orientalist». Citado en: Susan MCCLARY: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press, 1992, pág. 30.

⁷¹ L. TURKEVICH: *Cervantes in Russia...*, pág. 10.

teatro español en Rusia, representado en 1782 y censurado por la presencia ambigua de un personaje real tras la Revolución Francesa.⁷²

A través de la aparente frivolidad de las comedias se atisba una visión más amable de lo hispano, profesando una admiración hacia su etapa más prolífica, la del Siglo de Oro, que se prolongó durante siglos.⁷³ El auge de la comedia pastoril en la escena contribuyó a que no fuera la España de la Santa Inquisición la que se asomara bajo el quicio de la puerta, sino aquella de un pueblo «puro». Así, en los escenarios musicales se intuirán aires mucho más benévolos que comenzarían a brotar a pesar del férreo rechazo volteriano, cuya llama comenzaba a apagarse tras su muerte en 1778.

Esos aires iniciales de corte cosmopolita invadida de artistas extranjeros comenzaron a rusificarse a partir de la década de los 80, pero con mucho más énfasis tras las vicisitudes de la Revolución Francesa.

En primer lugar el gusto de la zarina se fue alejando de la ópera italiana, individualizando su antipatía primero contra Paisiello, quien huyó airado de Rusia,⁷⁴ después contra Domenico Cimarosa, a quien despidió de la corte en 1791 a raíz de su famoso dictamen acerca de su obra *La felicità inaspettata*, a la que definió como «una comedia por la que no daría diez céntimos: aunque puede ser estimada por *amateurs* y conocedores».⁷⁵ Con todo, el problema respecto al compositor se encontraba sobre todo en la inadecuación de los coros que le había encargado para *Oleg* [*Olez*], una de las obras –trilogía teatral que contaba con piezas musicales– destinadas a reforzar el nacionalismo ruso y las recientes firmas de paz que había realizado Catalina (Suecia y Turquía), todo ello imbuido de una fuerte intencionalidad política.⁷⁶ La ópera italiana tenía cierta tendencia a la lucha de clases,⁷⁷ no se desprendían el sabor del liberalismo que había estallado con tanta fuerza en Francia y que generaba tanta preocupación a la zarina.⁷⁸ Y por ello, entre otras cosas, la emperatriz aseguraba que la ópera *buffa* arruinaba a todos mediante la divulgación de ideas democráticas.

⁷² Jack WEINER: *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. University of Kansas Publications, 1970, pp. 16-18.

⁷³ Jack WEINER: *Mantillas in Muscovy*...

⁷⁴ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler*..., pág. 71.

⁷⁵ «[...] un opéra comique don't je ne donnerais pas dix sous: mais cela peut être précieux pour les amateurs et les connaisseurs». R. MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en Russie*..., pág. 15.

⁷⁶ Cf. I. NARODITSKAYA: «Oleg at the Roots of Russian Historical Opera», *Bewitching Russian Opera*, pp. 113-145.

⁷⁷ Cf. M. RITZAREV: *Eighteenth-Century Russian Music*..., pág. 273.

⁷⁸ Vera FOUTER: «La adaptación en la corte de Catalina II de los compositores extranjeros: los casos de Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti y Vicente Martín y Soler», *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos/Porto* 2014,

http://www.researchgate.net/profile/Tania_Valente2/publication/264707173_GUSTAVO_ROMAN_OV_SALVINI_um_professor_de_canto_frente_do_seu_tempo_e_esquecido_no_tempo_%28_a_sing_ing_teacher_ahead_of_his_time_and_forgotten_in_time%29/links/53ebe3630cf24f241f155734.pdf.

Consultado el 14/VII/2015, pp. 657-663.

La enconada antipatía que a partir de los años 80 –aún más acentuada que en épocas anteriores– sentiría contra la ópera francesa tiene relación con la situación política del momento y contrasta con otras iniciativas que fueron tomadas anteriormente. Había sido sonada, por ejemplo, la decisión de la zarina de volver a llamar en 1762 a la compañía francesa que había disuelto su marido Pedro III pocos meses antes (y en 1764 formaría otra en Palacio). Este alarde de cosmopolitismo se corresponde a la política general de estos años y que contrastaría con una mayor enemistad hacia lo francés hacia el final de su reinado debido a los repetidos enfrentamientos políticos. Por si fuera poco, la compañía francesa osó representar una comedia en cuya representación decía «Que una mujer de cincuenta años esté enamorada, pase, pero una de sesenta...». La zarina –finalizando su década de los cincuenta y encaprichada con su cadete de 10 años según la leyenda– interrumpió el espectáculo, y progresivamente la compañía francesa fue perdiendo crédito en el entorno de la corte.⁷⁹ Es probable que el abandono de lo francés en la ideología reinante en la corte favoreciera una visión de España menos volteriana y, poco a poco, más proclive a lo que será una futura gran admiración. Catalina llegó a prohibir una edición de Voltaire en San Petersburgo, ciudad que se había convertido en el lugar de acogida de los emigrados.

Este menosprecio hacia lo italiano y lo francés tenía una finalidad unidireccional: conducir la política musical y teatral existente hacia un tipo de política nacionalista basada en el folclore, tanto literario como musical. Este tipo de iniciativas dentro la clase reinante coinciden con las que tradicionalmente se atribuyen a las que aplicaron las sociedades de régimen absoluto en los años previos y posteriores a la Revolución Francesa. Intentaron, así, trasladar el halo místico que hasta entonces encarnaba la monarquía en dirección al pueblo,⁸⁰ objeto, a partir de este momento, de idealizaciones y continuas emulaciones por parte de la nobleza.⁸¹ De hecho, aunque normalmente estas características se atribuyan en Rusia a reinados posteriores como el de Pablo I,⁸² se empieza a observar esta intención desde la última fase del reinado de Catalina II incluso antes del estallido de la Revolución Francesa.

Esto demostraría, al igual que lo hacían las ovejitas y disfraces de campesina de María Antonieta en el Petit Trianon de París, un testimonio de la evolución de la comedia francesa hacia lo sentimental.⁸³ «El pueblo que canta y danza no piensa en el mal», como dijo Catalina la Grande.⁸⁴ La idealización del pueblo ocurriría en el territorio ruso, y del mismo modo que en Francia, como una extensión más de la

⁷⁹ R. MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en Russie...*, pág. 198.

⁸⁰ R. WORTMAN: *Scenarios of Power...*, pág. 169.

⁸¹ Se corresponde a la fase «A» del nacionalismo tal y como fue enunciado por Miroslav Hroch, Cf. Eric HOBBSBAWM: «The Rise of Ethno-Linguistic Nationalisms», *Nationalism...*, pág. 179.

⁸² R. WORTMAN: *Scenarios of Power...*

⁸³ I. NARODITSKAYA: «Poor Nina», *Bewitching Russian Opera...*, pp. 64-67.

⁸⁴ Citado en: V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 75.

Ilustración y su «benevolencia» para con el pueblo llano. La atracción de los aristócratas hacia el teatro de siervos es una manifestación más de esta tendencia.

Las continuas transformaciones y «travestismos» de sus protagonistas: desde su posición de siervos a la de aristócratas⁸⁵ es la curiosa adaptación de estas ideas en el seno de las clases altas rusas. También se dejaban ver en los idílicos e inmaculados poblados «campesinos» que edificó Potemkin instigado por Catalina durante su conquista en la zona de Crimea.⁸⁶ Como se observa, tal y como reclaman autores como Derek Scott, las clases populares podían considerarse también como «lo otro», un tipo de búsqueda de lo «exótico» dentro de sus propias fronteras,⁸⁷ no reñido con una cierta política de control y de un tipo de propaganda política en que quedaba claro, y así querían verlo todos los miembros de la corte, que «las cosas iban bien». La movilidad de clases y sus disfraces en escena era, a los ojos de sus espectadores, otra de las supuestas demostraciones de que había cierta libertad en un mundo paralelo que ellos se imaginaban tan real como el inventado.

Por ello no hay que extrañarse de que sea en las obras cómicas de estos años, dedicadas a los aspectos más ligeros, y no en las serias –supuestas transmisoras de la esfera de la trascendencia– en las que se manifieste con más fuerza el folclore, el género con el que se identificaba a estas clases sociales. Y, más aún, que dentro de estas obras sea en las situaciones más cómicas (es decir, las más «pillas», adjetivo que se refiere a la travesura inocente) donde con mayor presencia se manifieste este tipo de música. Todo ello se expresaba en perfecta compatibilidad con la idealización que caracterizó al género.

Sin embargo, más allá del uso del folclore –ya utilizado de manera similar en Europa, y si no, no hay más que ver el uso del fandango en una obra tan paradigmática como *Las bodas de Fígaro*–, una de las principales características de lo que será el elemento «ruso» fue promovido personalmente por Catalina y dotado de un punto de vista original y de enorme repercusión posterior. Se trata del énfasis en los mundos de la imaginación y la fantasía, usado como otro medio para la zarina y los miembros de la corte de «hacerse los extranjeros», los venidos del más allá. Su culmen llegará con lo que se denomina tradicionalmente en la historiografía ópera-*skaʒka*,⁸⁸ siendo *skaʒka* la palabra rusa para «relato», aunque está frecuentemente relacionado con la narrativa fantástica o lo que se puede expresar en castellano como «cuento de hadas».

En este género, la referencia –¿o quizás excusa por parte de la Emperatriz?– hacia el mundo infantil no es casualidad, ya que estaban destinados a sus dos nietos, que no llegaban a los 10 años. En él también se entremezclaban nociones como lo

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 72-79.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 120.

⁸⁷ Derek B. SCOTT: «Orientalism and Musical Style», *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1998), pág. 329.

⁸⁸ I. NARODITSKAYA: «Making Tales into Princely Operas», *Bewitching Russian Opera...*, pp. 81-106.

épico y lo legendario, construyendo un auténtico cuento de hadas que, a diferencia de la comedia francesa y en clara anticipación con lo que fue una de las principales características de la ópera rusa del siglo XIX, *aplanaba* a los personajes, convirtiéndolos en épica, despojándolos, por mandato imperial, de toda personalidad y capacidad de emprender acciones revolucionarias; destinados a ser admirados. Transmitían, como también lo hacen los cuentos de hadas tradicionales, valores abstractos y universales de forma didáctica, en sintonía con las preocupaciones del pensamiento ilustrado.

Y de hecho quizás se pueda hablar en esta fase, a partir de los últimos años de la década de los 70, de nacionalismo propiamente dicho, incluso más que en aquellas eufóricas manifestaciones de sus primeros años. La difusión de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, tan importante para establecer los ideales básicos de la nación, o al menos considerar su unidad,⁸⁹ tuvo sustanciales efectos en Rusia. Por primera vez se emprendió una política en que los elementos culturales de una nación entera y no sólo de la clase dominante constituyeron el blanco fundamental para considerar la unidad del país.

Como demostración de esto nos consta que ya en estos años *narod* se utilizaba en la lengua rusa para significar al mismo tiempo pueblo y nación. La presencia – *herderiana*, según Taruskin⁹⁰ de esta palabra en el título de la colección de canciones folclóricas de Lvov-Prach es una buena demostración de ello: *Colección de canciones populares rusas y sus letras* [*Собрания народных русских песен с их голосами*], máxime cuando se ha utilizado en ruso la palabra *ruskij* y no *rossiskij*, refiriéndose así al género «puro» entroncado con la antigua *Rus*, y no al modelo de la canción popular urbana. Nos encontramos, además, en los años de la elaboración del primer diccionario y gramática rusa en 1789-94.

Se trata de una homogeneidad cultural que se impone, con todo, desde la élite y que no surge de manera natural como sí ocurría en sociedades donde existe una movilidad creciente de clases como consecuencia de los procesos de industrialización. De hecho, la participación de Catalina, o al menos la vinculación de la corte, en la construcción de la *Colección* Lvov-Prach es más que probable, lo que afianzaría esta aseveración. El programa de Catalina incluía la opción de expresarse a través de la formación mítica de Rusia a través de sus raíces, provenientes de las antiguas civilizaciones de Grecia y Bizancio.⁹¹ Sus modos y estos orígenes legendarios no cayeron en balde, y se retomaron a comienzos del siglo XX.

Las obras de Catalina II englobaron un elemento tan abstracto como es el dominio de la fantasía y de lo «extraño». Ambos se convertirán en el símbolo, ya en

⁸⁹ En la *Declaración...*, al exigir la soberanía como derecho fundamental se da por hecho también la existencia de las naciones. Cf. Walker CONNOR: «A Nation is a Nation, is a State, is an Ethnic Group is a...», en John Hutchinson, Anthony D. Smith (eds.) *Nationalism*. Oxford, Oxford University Press, 1994, pág. 39.

⁹⁰ Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically...*, pág. 16.

⁹¹ Cf. I. NARODITSKAYA: «Catherine as a Musical Impresario», *Bewitching Russian Opera*, pp. 131-140.

esta época, de una nación entera, iniciando una trayectoria que no olvidaron los compositores del siglo XIX, entre los que se cuenta como máximo representante a Rimski-Kórsakov.

3.1. Las obras rusas de Martín y Soler y España

Vicente Martín y Soler fue acogido como compositor por Catalina la Grande en 1788. En cuanto a los motivos que llevaron al español a Rusia, Leonardo Waisman apunta diversas conexiones, entre las cuales destaca –por ser quizás la más factible– el vínculo a partir del bailarín y antiguo socio de Martín y Soler Charles LePicq, presente en la corte desde 1786 y con cuya hija se casaría Vicente al poco tiempo de llegar (a pesar de estar ya casado).⁹²

Los inicios de Martín y Soler como compositor de la corte estuvieron relacionados con la nueva política cultural que llevará a cabo Catalina la Grande a partir de finales de los años 80 y principios de los 90. Consistirá en un profundo viraje respecto a sus primeras iniciativas culturales: el cosmopolitismo europeísta ilustrado que había caracterizado la primera parte de su reinado será sustituido poco a poco por el énfasis hacia mundos cada vez más lejanos, pero que a su vez conectaban con una nueva forma de entender el nacionalismo ruso. Serán los reinos de la fantasía y la mitología, ámbitos en los que participó el compositor español Martín y Soler.

Testigo de este cambio de política durante el reinado de Catalina es la evolución de la posición del propio Martín y Soler en la corte. Sus comienzos estuvieron protagonizados por las tareas de supervisión de las adaptaciones al ruso de sus óperas italianas compuestas en Viena –*L'arbore di Diana* y *Una cosa rara* en el año 1789–⁹³ o las de otros compositores italianos como Cimarosa, Salieri, Paisiello o Guglielmi. Al margen de la cuestión lingüística, su función consistía en ajustarlas al tiempo de duración de los espectáculos establecido por la zarina (hora y media). En particular, la realización de estos cambios en sus dos grandes éxitos vieneses fue responsabilidad del actor Iván Afanasiévich Dimitrevski (1734-1821), conservando *Una cosa rara* todas las partes españolas originales.⁹⁴

Poco después a Martín y Soler le serían encomendadas tareas relacionadas con la nueva política cultural de Catalina. Su papel como patrocinadora de las artes llegaba a extremos inimaginables: la propia emperatriz se estrenó como libretista con *Feveri*

⁹² Para toda esta información, Cf. «Primera estancia en San Petersburgo», pp. 87-104 y «Excurso 1-4. Por qué Martín y Soler fue a Rusia», pp. 581-582. L. WAISMAN: *Vicente Martín y Soler...*

⁹³ Una información detallada de las obras que sufrieron este proceso puede encontrarse en L. KOSTYUJINA: «La carrera de Martín y Soler en Rusia...», pp. 440-441.

⁹⁴ Irina KRIAJEVA: «El teatro musical en Rusia durante la segunda mitad del siglo XVIII: nuevos materiales sobre la vida y producción de V. Martín y Soler en San Petersburgo», en Antonio Álvarez Cañibano, Pilar Gutiérrez Dorado, Cristina Marcos Patiño (eds.), *Relaciones musicales entre España y Rusia*, 1999, pp. 25-38.

[Февей] en 1786, además de *Boeslavich, el caballero de Novgorod* [Новгородский богатырь Боеславич], (1787). Su etapa de producción operística coincidía con la inauguración, por patrocinio propio, del teatro del Hermitage, el llamado Pequeño Hermitage de Quarenghi.

Como ya se ha ido viendo el género de la comedia rusa y de la parodia se iba haciendo cada vez más fuerte coincidiendo con la apertura del Teatro del Hermitage en 1785. Antes de la llegada de Martín y Soler se habían realizado labores de rusificación de las comedias francesas o italianas –eligiendo casi siempre aquellas de temas más ácidos–. Sin embargo, la política de Catalina necesitaba que se hicieran obras propiamente rusas y no basadas en tradiciones europeas. A partir de *Aniuta* [Анюта], de 1772 y atribuido a Vasili Pashkévich, el género de la ópera cómica se empezó a escribir también en ruso, fenómeno que se consolidó a partir de 1777 con *La renaissance* [Перерождение].⁹⁵

La estructura general de este género, familiar para Martín y Soler, se heredaba de la tradición de la *opéra comique*, mezclando partes cantadas –fuertemente ligadas a lo folclórico– con partes habladas, coros y conjuntos. Dentro de este floreciente contexto cultural, y a pesar de las dificultades que entrañaba de un idioma que no conocía en absoluto, al poco tiempo de llegar Martín y Soler comenzó a componer para un nacionalismo ruso en gestación. Esta fortuita oportunidad constituía un prematuro ejemplo de compatibilidad entre ambas culturas. Este *Martini*, *Martín* o *Martén* ruso estuvo siempre algo desligado de lo italiano y quizás algo exotizado debido a su país de proveniencia, conocido a través del apelativo *Martini* «*Lo Spagnuolo*».⁹⁶

3.1.1. Ecos cervantinos

La primera obra compuesta en Rusia por Martín y Soler fue *Горебогатырь Косометович* o *El desdichado caballero Kosometovich*, realizada a los pocos meses de llegar a Rusia y sin conocimiento alguno del idioma. El libreto, firmado por Catalina y escrito con la ayuda de Jrapovitski –especialmente en las partes poéticas–, está además directamente inspirado en dos poemas del famoso poeta Gavrila Derzhavin, cuya atracción por el tema del antihéroe –también relacionado con lo cervantino– se deja sentir en gran parte de su legado poético. Derzhavin es el responsable de la creación del neologismo *gorebogatyry*,⁹⁷ personaje entre mitológico y heroico, matices que hacen que este término, al igual que el título de la obra de Martín, resulte tan difícil de

⁹⁵ R. MOOSER: *Annales de la musique et des musiciens en Russie...*, pág. 106.

⁹⁶ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler...*, pág. 96.

⁹⁷ Cf. Елена ПОГОСЯН: «Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина», *Классицизм и модернизм*, Сборник статей. Тарту, (1994), pp. 38-54. [Elena Pogosian: «El tema del *bogatyry* en la obra de G. R. Derzhavin», *Clasicismo y modernismo*].

traducir al castellano.⁹⁸ La elección por parte de la zarina de grandes productos de la literatura clásica de su tiempo entraba en la línea de su política cultural rusificadora y en la esfera de su admiración por el Siglo de Oro.

El desdichado caballero Kosometovich es una parodia que pone su principal punto de mira en el rey sueco Gustavo III,⁹⁹ en plena guerra ruso-sueca (1788-1790). La relación con *El Quijote* cervantino se hace evidente a través de una escena en que Kosometovich encuentra un yelmo que había pertenecido a un gigante y, como no podía ser menos, no se trata sino de un tacho que le cubre hasta la cintura y que le sirve de aderezo para seguir con sus aventuras, más tarde sustituido por «un gorrito ladeado de pelo, con plumas de cigüeñas de colores».¹⁰⁰ A este respecto hay que resaltar que el tocado militar de Gustavo III, con las plumas incluidas, ya había llamado la atención de sus enemigos por lo ridículo.¹⁰¹

Con todo, la influencia española no llega de mano de Martín y Soler, quien, cabría pensar, podía haber sugerido el tema. Testigo de ello son los diálogos quijotescos que protagonizaron los encontronazos entre Gustavo III y Catalina en plena guerra, causada por la iniciativa de Gustavo de disfrazar a sus soldados de rusos y fingir un falso ataque a Suecia y así tener una excusa para abrir el enfrentamiento. Gustavo III afirmaba que ya había desenfundado su espada y no pensaba envainarla hasta que hubiera conseguido su objetivo: que las damas de Copenhague desayunaran en San Petersburgo. A esto respondió muy significativamente Catalina: «¡Ah! Don Quijote ha sacado su espada y no piensa envainarla, pues bien, ¡tendrá que arrojarla

⁹⁸ Frente a la traducción de *Gorebogatyř Kosometovich* más difundida, *Héroe de pacotilla*, o la elegida por Leonardo Waisman *Triste caballero*, haciendo eco de sus filiaciones cervantinas (*Vicente Martín y Soler...*) hemos preferido para esta obra la de *El desdichado caballero Kosometovich*, debido al lexema «goré» [rope], «dolor o aflicción». En cuanto a la raíz bogatyř [бѡгатырь] especificar que se trata de un tipo particular de caballero errante presente en la épica rusa y poco traducible al castellano, ya que en ocasiones se trata de personajes de tipo histórico (como sería este el caso y por ello elegimos «caballero» y no «héroe»), mientras que en otras se establecen vínculos con la mitología pagana eslava. Asimismo, la tradicional traducción «de pacotilla» (o en inglés «woeful», Cf. Lurana Donnels O'MALLEY: «Catherine the Great's Woeful Knight: A Slanted Parody», *Theatre History Studies*, vol. 21 (2001), pp. 11–26), o incluso «sin puntería», como propone Vera Fouter (*La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 115), pretende enfatizar una burla más directa y menos «cervantina» del personaje. Este matiz acentúa su condición de «tontaina», mientras que nosotros proponemos una visión condescendiente aparentemente más en relación con lo cervantino («el caballero de la triste figura») que con el carácter burlesco (sí, realmente «de pacotilla») que desprende el personaje. La traducción propuesta por Inna Naroditskaya (Cf. *Bewitching Russian Opera...*, pág. 85) al inglés, *woebegone*, estaría mucho más en línea con lo que proponemos.

⁹⁹ Aunque existen otras teorías que sostienen que pudiera estar destinado a una burla de su hijo Pável.

¹⁰⁰ L. WAISMAN: *Vicente Martín y Soler...*, pág. 100. V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 125.

¹⁰¹ «El rey sueco se preparó la armadura, la espada y el escudo, y un yelmo con unas plumas horribles». *Notas de Jrapovitski*, citadas en: V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 121.

después de haberla desenvainado!». ¹⁰² Paralelismo con *Don Quijote*, por cierto, no muy difícil de labrar por parte de la emperatriz, ya que un heroico Gustavo –que profería tales amenazas literarias– se vestía en las guerras con túnicas blancas a modo de caballero medieval. ¹⁰³

Y es que *Don Quijote*, que tanta repercusión tendría posteriormente –sobre todo en el mundo de la danza por parte de Minkus y Petipa–, no era en absoluto desconocido por la cultura rusa, cuya gravitación hacia los temas cervantinos puede atisbarse desde mucho antes. La primera traducción de *El Quijote* –realizada a partir de la versión francesa de Filleau de Saint-Martin por Nikolai Osipov– data de 1769, quien publicó una revisión –más adaptada a los parámetros de la cultura rusa– en 1791, convirtiéndose en la traducción de referencia durante más de 35 años. El éxito y gran difusión del personaje queda demostrado por la aparición en una fecha tan temprana como 1782 de obras de teatro inspiradas en el tema (*El nuevo Don Quijote o las maravillosas aventuras de Don Silvio Rozalva*). Se representó, además, en 1785, el ballet *Sancho Panza, gobernador de la isla de Baratara* de Poinset con textos en italiano de Filidar y traducido por Llvoshin, que al parecer no gozó de gran aceptación, con sólo tres representaciones, la última en 1787. ¹⁰⁴

Al margen de las conexiones más o menos directas con la novela (el yelmo, por ejemplo), el concepto de «antihéroe» es el que más destaca de toda la obra en relación con lo cervantino, y constituye a su vez el elemento de mayor discordancia entre el resto de obras de Catalina, mucho más didácticas. Obras como *Fevai*, *Boeslavich*, *el caballero de Novgóród* o *Fedul y sus hijos* estaban dedicadas a sus nietos, en particular al nacido en 1777 y futuro Alejandro I, objeto de las esperanzas de sucesión por parte de Catalina. Estas historias estaban protagonizadas por personajes, atolondrados, aunque no tan vulgares como Kosometovich, que siempre eran reconducidos –además por medio de una ayuda femenina– hacia el buen comportamiento. ¹⁰⁵ Esta última noción queda ausente en esta obra, que acaba con una grandiosa boda –tópico de las óperas-*skazka* de Catalina– ¹⁰⁶ en que el mentiroso sigue conservando su condición. Otra divertida referencia a *El Quijote* aparece en este instante: él mismo no es consciente, pero está siendo objeto de burla por parte de toda la población. Con todo, y tal como apunta Naroditskaya, este punto farsesco ayuda a humanizar al protagonista y hacerlo más accesible al joven príncipe. ¹⁰⁷ Tampoco debemos olvidar la referencia

¹⁰² «Ah! Don Quischotte a tiré son épée et refuse de la regagner, eh bien, il la jettera après le fourreau!». L. TURKEVICH: *Cervantes in Russia...*, pág. 18.

¹⁰³ Giovanna MORACCI: «Scritti imperiali. I libretti d'opera di Caterina II riflettono l'apogeo dell'assolutismo illuminato», *Prometeo*, vol. 10, n° 39 (1992), pág. 80.

¹⁰⁴ L. TURKEVICH: *Cervantes in Russia...*, pp. 12-13. Roberto Monforte DUPRET: *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Huerga Y Fierro Editores, 2007, pág. 39.

¹⁰⁵ I. NARODITSKAYA: «Princely Tales for Royal Heirs» *Bewitching Russian Opera...*, pp. 88-89.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 88 y ss.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 89.

shakespeariana, Falstaff,¹⁰⁸ en una obra en la que lo ridículo no está tan relacionado con una «locura irreversible» y digna de lástima como podría apuntar el título de la obra y la referencia cervantina, sino más bien con la bravuconería.¹⁰⁹

Las continuas alusiones a los mundos de la imaginación típicas de *El Quijote* de esta obra casan muy bien con la búsqueda de la fantasía dentro de lo que ya hemos denominado como ópera-*skazka*. Incluye de manera muy especial la amalgama a la que se iban acercando las colecciones de cuentos de la época: un tono caballeresco y legendario –aunque en esta ocasión se manifieste en forma de burla– al que se le suman los códigos característicos a los mundos de la fantasía.

En *El desdichado caballero Kosometovich* esta unión entre la ópera-*skazka* y lo cervantino se hace patente en varias ocasiones. Es digno de mención el momento en que Kosometovich confunde y se sube a un árbol creyendo oír a un oso con cuando no son más que burlas de sus amigos. Se establece, además, una cita directa a la famosa escena de los molinos, sustituyéndolo aquí –y nacionalizándolo– a través del tópico de los cuentos rusos (el equivalente al «lobo» centroeuropeo): el oso. Su infatigable compañero de viajes destaca por su sagacidad, a diferencia del inocente Sancho, pero a su vez, al igual que este último, le hace ver el lado real de las cosas. Su nombre, Krivomozg (cerebro retorcido), también aporta similitudes quijotescas. El final, en que sus amigos le consiguen convencer para volver a casa y poner fin a sus aventuras, también nos trae reminiscencias a *El Quijote*.

A pesar de esta conexión temática con lo hispano *El desdichado caballero Kosometovich* tiene la estructura típica de la comedia rusa: canciones populares combinadas con uso del coro. En particular, Martín y Soler compuso tres canciones populares rusas para la obertura, saliendo airoso en su proeza.¹¹⁰

La adaptación al ruso de la comedia cervantina no se hizo sólo en el plano musical, como se observa. El humor reinante durante la época de Catalina la Grande, amante de las burlas y no temerosa –más bien al contrario, como se ha visto a través de la ácida parodia de don Bartolo– casa muy bien con el antiheroísmo del Quijote. Se percibe, igualmente, en el gusto por la risa, protagonizada por personajes «planos» o «tipo», predominante respecto a cualquier síntoma de tragedia o melodrama. De hecho, a diferencia de *El Quijote*, *El desdichado caballero Kosometovich* destaca el lado ridículo, virulentamente agresivo hacia el protagonista, obviando toda esa ternura que emana del personaje cervantino.

¹⁰⁸ En realidad Shakespeare era bastante poco conocido en la Rusia del momento, pero sí constituyó una fuente fundamental las obras de Catalina, Cf. *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁰⁹ L. O'MALLEY: «Catherine the Great's Woeful Knight...», pág. 20.

¹¹⁰ Un análisis detallado de la ópera, la música y su contexto en: V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler...*, pp. 129-154.

3.1.2. *Melomanía*: la seguidilla en Rusia

Martín y Soler también realizó la música para la ópera cómica en ruso *Pesnoliubie* [Песнолюбие] o *Melomanía*, estrenada en 1790 y con libreto del secretario de la emperatriz, Alexander Jrapovitski. En ella, siguiendo la línea de la nueva política de Catalina, el objeto de sorna lo constituyó el desmesurado desprecio a la música italiana, como ya antes había ocurrido con la francesa y que de hecho había visto reflejado su descrédito en *Brigadir* o *Las desventuras de tener un carruaje* (1779). No hay que desdeñar el cambio respecto a la víctima de la burla, de lo francés a lo italiano, dirigiéndose el ilustre secretario contra lo que estaba más en boga en el momento y a lo que convenía a su política.¹¹¹ Tenía esta comedia como objeto de diversión a un personaje de la corte, Pável Martínovich Skavronski, embajador de Catalina en Nápoles quien, en su propia casa, obligaba a los criados e invitados a que se dirigieran a él cantando, respondiendo el embajador con el mismo temperamento.

En esta obra Martín y Soler introdujo una forma musical española. Se trata de una seguidilla en boca de la protagonista, Allegra, «Inocentita y linda todos me llaman». Al igual que tuvo que hacer en *Kosometovich*, Martín y Soler continuó escribiendo canciones a partir del folclore ruso para la obra.¹¹²

El argumento que trata *Melomanía* es el siguiente. Las burlas que sufrirá el dueño de la casa –emplazamiento cuyo propietario se llamará nada más y nada menos que «Melodista»– por parte de su servicio constituyen su nudo argumental. Adagio y Allegra serán los nombres de sus dos hijas. De esta última estará enamorado Ruslán, no el famoso aventurero protagonista de la ópera de Glinka, sino el desencadenante –en lugar de víctima!– de todas las intrigas de esta historia.

La canción española aparece desde la obertura, en el lugar que le correspondería al desarrollo y en modo menor. Fue el elemento fundamental de caracterización la protagonista femenina del enredo, la hija pequeña del señor, Allegra. Su lección de canto es interrumpida por una riña de la servidumbre –previamente sobornada por Ruslán– a la que sucede una aparición del apuesto vecino. Por petición de los presentes tras el riguroso dúo amoroso entre ambos jóvenes Allegra cantará un aria francesa, una canción española y seguidamente una canción folclórica rusa.

La llegada de otro vecino italiano –Tenori– provoca los celos de Ruslán en el segundo acto, dando lugar a una serie de enredos que tendrán su resolución en el final feliz: Adagia se casará con Tenori, y Allegra con Ruslán. Estos dos últimos burlarán la previsible oposición del padre –amante de lo italiano– con las siguientes palabras:

¹¹¹ Había despedido a la compañía italiana en 1789, entre otros motivos, por los efectos perniciosos de la ópera *buffa* en la moral de los espectadores. Cf. *Ibid.*, pág. 88.

¹¹² L. KOSTYUJINA: «La carrera de Martín y Soler en Rusia...», pág. 439.

Ruslán:	Da a luz a una hija, cuyo nombre será Marfa y para ella de inmediato ten lista un arpa
Allegra:	Daremos a nuestro hijo el nombre de Felot, para el que tendremos listo un fagot

Respecto a la canción española, está colocada, casualmente –¿o quizás no?–¹¹³ entre el aria francesa, representante de lo europeo, y la rusa. Algunos autores como Boris Volman atribuyen la alta presencia –no sólo en este número de presentación inicial sino desde la obertura– de la música española en la obra, a la facilidad con que Martín y Soler abordaría un género afín a su nacionalidad.¹¹⁴ Sin embargo es probable que el compositor, más italiano que español en su campo de trabajo, incluyera estos fragmentos populares en un tipo de ópera cómica, la rusa, en que la canción popular abundaba. Y todo a pesar de que la preeminencia de lo italiano como elemento protagónico –aunque tratado de forma satírica– no necesitaba ninguna excusa para abordar otro tipo de música en la finca de Melodista, exuberante en su italianidad. Vera Fouter y Leonardo Waisman apuntan la preferencia del autor por esta seguidilla, presente en *Il tutore burlato* (1775) bajo el nombre de «Inocentita y niña» y en *In amor ci vuol destrezza* (1782), titulada «Tiernequita y sincera».¹¹⁵

La aparición de una canción folclórica española y de otra rusa se ajusta al género de la ópera cómica en época de Catalina, y es probable que también a las críticas que había recibido Martín y Soler por su italianismo en su obra anterior, *Kosometovich*, influyeran en esta decisión. Ambas, junto a la canción francesa («Chère hirondelle»), forman parte de uno de los elementos principales de caracterización de Allegra en su aria de presentación: la hija díscola que con estos acercamientos –en todos los casos lejanos a la ópera italiana– se opone a la ferviente obsesión de su padre. Este atolondramiento se deja llevar por el tipo de música elegido, perteneciendo ambas canciones folclóricas (la seguidilla «Inocentita y linda» –en español en el original– y «En el mundo la gente» [«В свете люди»], compuesta por Martín y Soler en lo que él consideraba «estilo ruso») al género de las composiciones para danza popular.

Inocentita y linda
todos me llaman,
todos me llaman,
cortejándome mucho,
pero se engañan.

¹¹³ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín...* apunta a esta idea, incluso, de manera algo osada esgrime la posibilidad de que Glinka oyera una versión de esta ópera y le indujera a la idea de relacionar ambos folclores, cf. pág. 57.

¹¹⁴ БОРИС ВОЛЬМАН: *Русские печатные ноты XVIII века*. Ленинград, Гос. музыкальное изд.-во, 1957, pág. 128. [BORIS VOLMAN: *Impresos de partituras rusas del siglo XVIII*].

¹¹⁵ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín...*, pág. 165.

¿Qué será de mí?, ¡ay!
¿Si me perderé?, pues...
¿si me engañarán?, no,
¿si yo engañaré?, sí.


Mas que se arrime uno,
que yo se lo diré.

Todos me llaman,
inocentita y linda,
pero se engañan.

¿Qué será de mí?

[...]

Ej. 1. Texto de «Inocentita y linda» de *Melomanía* de Martín y Soler.¹¹⁶

Las transcripciones de Vera Fouter y Boris Volman¹¹⁷ dan cuenta del estilo musical hispano de la obra, compuesto a partir de una base rítmica de repetición de la figura  en tres por cuatro, vocalizaciones, la versificación o la aparición de cadencias frigias.

Más allá del estilo musical, llama la atención el texto, plenamente englobado en lo que se entendía en el siglo XVIII por lo hispano: los mitos de la lascividad del fandango y en general de la danza española, encarnada por esa mujer *fatale* que tanto calaría en Francia. La canción, para más *inri*, se sitúa tras una especie de canción pastoral francesa, en que la protagonista reclama su inocencia: «Querida golondrina, cada año / regresas con alas ligeras / y haces tu nido en primavera. / En verano te conviertes en madre / y, cansada de tanto trabajo / en invierno vas a países cálidos. / ¡Ah! Yo tengo tu destino / pero Cupido, para mi desgracia / durante todo el año / hace su nido en mi corazón».¹¹⁸ Tras estas dos intervenciones la protagonista sintetiza ambos polos de su personalidad a través de la canción «En el mundo la gente es antojadiza / ¿pueden quedar contentos con algo? / ¿se les puede complacer?».¹¹⁹

Pero no era este el modelo de la mujer desafiante –y contrario a la imagen de moralidad que quería transmitir Catalina, quizás en parte culpable de su escasa aprobación– el que impregnó al salón de la Rusia de los años posteriores, y por ese motivo resaltamos su importancia. En estos momentos la Rusia imperial se sirve del paradigma difundido en Europa de lo hispano –y por el mismo Martín y Soler, probablemente consciente de su éxito–. Más adelante la música rusa construirá sus propios parámetros de recepción del género, más ajustados a su nacionalismo.

¹¹⁶ Sacado a la luz por *Ibid.*, pág. 166.

¹¹⁷ Борис ВОЛЬМАН: *Русские печатные ноты XVIII века...*, pág. 128. Hay que tener en cuenta que el ejemplo que Borís Volman aporta proviene de una edición de canto y piano, cuyas incorrecciones han sido recientemente rectificadas, constituyendo una aportación esencial para la musicología, en V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pp. 170-171.

¹¹⁸ Recuperación, transcripción, traducción y análisis en *Ibid.*, pág. 173.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 175.

Pese a que esta obra fuera diseñada previsiblemente para potenciar en nacionalismo y urdir una gran burla hacia lo italiano –más aún estando en boca de uno de los que ayudaron a cerrar el teatro, el secretario Jrapovitski–, Boris Volman apunta su gran fracaso debido a dos motivos: la ausencia de un gran entusiasmo por parte de la zarina –que no asistió a la representación– y la publicación de una crítica incendiaria por parte de Ivan A. Krylov, una de las principales víctimas del cierre de la compañía italiana y enemigo personal del secretario de la emperatriz.¹²⁰ El cese de las actividades de su compañía bajo el estandarte de la necesidad de la búsqueda de una música nacional hizo que las críticas de Krylov versaran precisamente sobre una obra –además de, en su opinión, carecer absolutamente de sentido y contenido– que introducía canciones en «un idioma extranjero».¹²¹ Se refería a la –fortuita y prácticamente accidental– presencia de las canciones francesa y española. A ello se sumaba la ya conocida crítica a Martín y Soler sobre su italianidad. Así, lo que en la ópera eran italianismos en forma de burla, al igual que lo hacía la versión francesa original, *Mélomanie*, se leen en la crítica de Krylov como una insalvable incapacidad de crear una ópera nacional.

Con todo, si desmentimos la conspirativa teoría de Krylov, encontraremos que, si en efecto el uso de lo italiano era burlesco, lo español –cercano a la manifestación de la canción rusa– adquiere unos términos positivos. Y es que como ha señalado recientemente Vera Fouter uno de los motivos por los que la emperatriz pudo decidir no asistir a la representación fue precisamente este componente popular, en el que «las frases más juiciosas estaban puestas en boca de los criados, cuyo tratamiento literario y musical es más realista». La tendencia liberal del propio Jrapovitski confirma esta hipótesis.¹²²

La posible identificación de lo hispano con lo folclórico y popular ruso poco a poco van alejando a España de la visión difundida por Voltaire de la «leyenda negra» para dirigirse hacia una idealización de su folclore que va pareja a la que ocurrirá con el folclore nacional.

3.1.3. Últimos años

La última ópera rusa que realizaría Martín y Soler en San Petersburgo fue *Fedul y sus hijos* [*Федул с детьми*]. Se hizo en colaboración entre Vasili Pashkévich y el propio

¹²⁰ Cf. Б. Вольман: *Русские печатные ноты XVIII века...*, pp. 130-134. Tema también abordado en V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 180.

¹²¹ «[...] поет на иностранном языке», en «Carta XLIV del nomo Zora al hechicero Malikumulku» [«От гнома Зора к волшебнику Маликульмульку»], publicada en el periódico *El correo de los espíritus* [*Почта духов*] de Iván Krylov, citada en *Ibid.*, pág. 132.

¹²² Vera FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor...*, pp. 41-42.

Martín, más tarde arreglada por Giuseppe Sarti,¹²³ con libreto de la emperatriz Catalina y su secretario Jrapovitski, estrenada en 1791. La presencia de una música carente prácticamente de recitativos hace pensar en una intervención mayor de Martín y Soler de lo que pudiera pensarse.

La temática trata de una campesina que rechaza la propuesta de matrimonio de un gran señor bajo la excusa de que las grandes señoras aristócratas viven en un mundo de «palabras vacías».¹²⁴ Llama la atención de nuevo el alto componente paródico de las óperas en era de Catalina la Grande, quien no temía a la sátira hacia el estamento aristocrático ni siquiera en años de triunfo de la Revolución Francesa. Con todo, la resignación final de la campesina, y el respeto por la «armonía social» (casarse con alguien de su mismo nivel) se resiente de los avatares de la época. En cuanto a la música –por cuya temática, ambientada en el campo debía ser la más rusa de todas– existe una gran presencia folclórica, que en esta ocasión contó con la ayuda de Pashkévich para su realización y que sigue las pautas de otras composiciones como *El bazar de San Petersburgo*.

Estos alardes de rusificación de la música, en unos temas que cada vez tenían más relación con una intención ejemplarizante por parte de Catalina, favorecerán la sensación de unidad en un imperio que progresivamente iba acrecentando sus fronteras y con ellas el número de culturas presentes en su interior. Las guerras por las fronteras de Polonia, además del aumento de las fronteras hacia el sur, e incluso los enfrentamientos con Suecia, hacían de Rusia una potencia multiétnica. En las óperas, además del elemento folclórico, se procuraba, así como había ocurrido en los grandes espectáculos anteriores, incluir sonoridades extrañas e invitados extranjeros a fastuosas ceremonias de bodas. Así ocurría desde la primera ópera de Catalina, *Feveri* (con más de 500 figurantes en escena según los testimonios del conde Esterhazy),¹²⁵ pero también en el irónico final de *El desdichado caballero Kosometovich*.

Otro elemento esencial de estos años, como ya se ha apuntado, es la recreación de mundos mitológicos a través del género del ballet. El referente de lo lejano, volviendo a la necesidad de recurrir a él enunciada por Wortman, fue durante los primeros años de gobierno de Catalina el imperio grecorromano –alejado temporalmente, y geográficamente ligado a Occidente–, presente tanto en las ceremonias como en las numerosas composiciones artísticas –especialmente ballets– realizados durante estos años.¹²⁶ En concreto, el género de la pantomima o *ballet d'action*, de moda a lo largo del gobierno de Catalina, establecía un fuerte vínculo con el mundo de la Antigüedad clásica. Hallaba su reflejo en la labor del coreógrafo

¹²³ Un análisis detallado del manuscrito puede encontrarse en María SCHSHERBAKOVA: «Martín y Soler en San Petersburgo», *Los siete mundos de Martín y Soler...*, pp. 442-451.

¹²⁴ G. MORACCI: «Scritti imperiali...», pág 80.

¹²⁵ *Ibid*, pág 76.

¹²⁶ *Ibid*.

Angiolini en la corte petersburguesa de 1766 a 1778¹²⁷. Martín y Soler, junto al coreógrafo y bailarín Charles Le Picq, se unió a esta empresa durante la segunda estancia del español en Rusia: *Didon abandonnée*, *Amour et Psyché* y *L'oracle*. Un género que no se había abandonado nunca, el mitológico, se mantendrá durante estos últimos años. *Didon abandonnée* une el exotismo –imprescindible para asentar las ideas del nacionalismo ruso en una época de conquistas– y un despliegue escenográfico enormemente fastuoso (caballos vivos en escena, entre otros).

Tras el regreso de Sarti la posición de Martín y Soler fue menguando hasta que renunció a su cargo en 1794. Yusupov había vuelto a restablecer, por su parte, la compañía italiana, en la que por fin Martín y Soler compondría en italiano la ópera de la que más satisfecho estuvo musicalmente: *La festa del villaggio*, que contenía una seguidilla.

Nuevos ballets se pondrán también en escena: *Tancrède* (1799) y *Le retour de Policlète* (1800). Ya inserta en otro reinado, el del autocrático Pablo I, transmitían un ambiente idílico de buenas relaciones entre nobles y campesinos, lejos de las comedias satíricas de antaño, e incluso de las fantásticas de personajes femeninos que tan bien había labrado la propia Catalina.¹²⁸

3.2. Epílogo: una visión «a la vienesa» del folclore hispano

El proceso de construcción del nacionalismo musical que llevará a cabo la emperatriz Catalina la Grande tiene su reflejo en las nuevas formas musicales, tanto en temática –argumentos entre la realidad y la fantasía–, como en estructura –particular asimilación de la *opéra comique* y *buffa*– y forma musical. En esta última el color folclórico será uno de los elementos fundamentales para su identificación como ruso.

La presencia en Rusia de compositores provenientes de Viena favoreció el modo en que la música popular fue aplicada en la ópera cómica rusa: introdujo a los autores rusos dentro de conceptos como el de estilización. Ya en lugares como España, donde la incorporación del folclore a la escena se hacía desde el siglo XVII, se estilaba, como se ha visto a través de la música de Beaumarchais y sus influencias, el recrear el estilo de la seguidilla en lugar de simplemente copiar unas melodías presentes en el acervo popular. Durante el siglo XVIII estos esquemas se repitieron en Viena, donde no sólo se escuchaba lo español mediante las breves excursiones a la seguidilla o el fandango,¹²⁹ sino donde otros estilos como el *alla turca* se fueron

¹²⁷ «The loftiest form of ancient dance was the pantomime». Citado en Charles C. RUSSELL: *The Don Juan Legend before Mozart: With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*. University of Michigan Press, 1993, pág. 77.

¹²⁸ I. NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera...*

¹²⁹ Judith ETZION: «The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century “Lasciviousness” to Nineteenth-Century Exoticism», *Anuario musical*, nº 48 (1993), pp. 229-250.

difundiendo e introduciendo dentro de los códigos del clasicismo,¹³⁰ hecho que trascendió a Rusia y que se manifiesta en las partituras para ballet de Martín y Soler, tal y como se ha observado en recientes aportaciones.¹³¹

Antes de la llegada de aquellos compositores italianos pasados por el filtro de Viena, lo habitual en Rusia era que los propios libretistas señalaran qué melodías querían introducir en las distintas escenas, que luego se encargaban de adaptar los compositores, añadiendo simplemente líneas de acompañamiento.¹³² La presencia de un compositor como Martín y Soler –en intercambio constante de material con Prach, entre otros– en un momento crucial para la configuración del nacionalismo hizo que también Rusia comenzara a estilizar este folclore, no sin por ello despojarle de su carácter «exótico». Prueba de ello ha sido la malavaloración por parte de los investigadores soviéticos de obras como la canción rusa de *Melomanía*.¹³³ La fecha de edición de las colecciones de música popular de Lvov y Prach (*Colección de canciones populares rusas y sus letras*) en 1790 hace pensar a algunos autores como Inna Naroditskaya que las canciones populares estuvieran mezcladas con composiciones de nueva factura de estos autores italianos –especialmente probado está el caso de Carlo Canobbio en *Oleg*–, que quedaban así legitimadas para su uso en la posteridad.¹³⁴

Compositores como Fomín, Pashkévich o Matinski comenzaban a hacer incursiones en este género de la invención folclórica contemporáneamente e incluso antes de la llegada de los músicos italianos: citaban literalmente la fuente original en la primera parte de la canción, seguida por una sección en *tempo* más rápido –lo que remite inmediatamente lo italiano– en que se intenta continuar la melodía en diferente estilo.¹³⁵ La única excepción a esta manera de componer la de Evstignéi Fomín, quien consiguió adoptar un lenguaje folclórico convincente de su propia mano.¹³⁶

La adaptación de los compositores extranjeros de estas melodías al lenguaje clásico marcaría una notable diferencia, muchas veces considerada por la historiografía soviética como responsable del empobrecimiento del lenguaje folclórico de las óperas rusas.¹³⁷ Años más tarde Glinka realizó el mismo procedimiento en un curioso viaje de

¹³⁰ Mary HUNTER: «The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio», *The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston, Northeastern University Press, 1998, pp. 43-73.

¹³¹ V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler...*, pág. 393 y ss.

¹³² Nicholas FINDESEN: «The Earliest Russian Operas», *The Musical Quarterly*, vol. 19 (1933), pág. 335.

¹³³ En la «*Quadrille des maures*» de *Didon abandonnée*. V. FOUTER: *La estancia en Rusia del compositor Martín y Soler...*, pág. 183.

¹³⁴ I. NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera...*, pp. 137-138.

¹³⁵ Gerald R SEAMAN: «Folk-Song in Russian Opera of the 18th Century», *The Slavonic and East European Review*, vol. 41, n° 96 (Dec., 1962), pág. 149.

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 156 y ss.

¹³⁷ Entre otros, Seaman, *Ibid.*, pág. 154, precisamente refiriéndose a *El desdichado caballero...* de Martín y Soler.

ida y vuelta mediante la composición de su particular jota, siendo esta vez el ruso el pionero en la estilización orquestral de este tipo de género popular.

5. Sueños de tierras lejanas

La política exterior del reinado de Catalina la Grande se vio enormemente influida por la Revolución Francesa. Esa puerta que estaba abierta de manera tan frecuente a Francia se cerró y potenció una línea que ya se atisbaba desde los años 70: el estilo nacional, dado tanto por el folclore como por la manera de tratar las temáticas.

Son los años en que un tipo particular de nacionalismo empezará a surgir, no tan relacionado con el cosmopolitismo europeo, pero sí con el Oriente vinculando las naciones que el imperio de Catalina comenzaba a conquistar, especialmente tras la guerra ruso-turca (1768-1774): Ucrania, el norte del Cáucaso y Crimea. Esto no sólo le permitió, sino que ella misma favoreció a través de expediciones de tipo científico, el estudio de la cultura y la lengua de distintas poblaciones: eslavos, tártaros y mongoles.¹³⁸ La elección, además, de los libros de viajes a lugares desconocidos para su traducción (*Los viajes de Gulliver, Iliada, Robinson Crusoe...*) conecta con esta idea, en afinidad con similares perspectivas que se estaban dando en esa Europa en crecimiento. Acerca de la sospecha de que España se encontrara dentro de este tipo de identificación «oriental» no existen todavía fuentes de tipo directo, aunque algunas investigaciones, como las de Marta Rodríguez Cuervo, sugieran esta idea.¹³⁹ Los pocos pero significativos testimonios que hemos podido aportar en este capítulo apuntan en este sentido.

Con todo, el punto hacia el que se debería llamar la atención es hacia la creación de un nacionalismo en el que la presencia de «lo otro», especialmente si era oriental, popular (*extraño*) constituye un elemento ideológico importante.

Contribuye enormemente a esta idea un tipo particular de lo que podríamos llamar «exotismo», que aparece ya en estos años finales del siglo XVIII. Algo que tienen en común estas óperas es lo que podríamos llamar el «sueño de tierras lejanas», es decir, a escapar, a conocer nuevas regiones, como Kosometovich o los inocentes deseos de rebelión de Allegra: nuevas culturas, en lo que lo español se vio enormemente favorecido como aire exótico en tierra del exotismo.

¹³⁸ Cf. T. MARKOVIĆ: «East of the East: the Orient of Imperial Russia...», pág. 67.

¹³⁹ Marta RODRÍGUEZ CUERVO: «Lo español en la música rusa», *Clave. Revista cubana de música*, vol. 8, nº 1 (2006), pág. 24 y ss.

Aunque la presencia de la seguidilla constituía una relativa excepcionalidad en lenguaje musical clásico, la invención no era rusa, sino de ese Martín y Soler vienés, y no tuvo repercusiones inmediatas. Aunque se vislumbren ecos de acercamiento, habrá que esperar al siglo XIX para que Rusia adquiriera una manera de tipificación de lo hispano realmente distintiva.

CAPÍTULO PRIMERO
LA CANCIÓN HISPANA EN EL SALÓN RUSSO (1820-1840)

1. ¿Qué España?

1.1. España, adalid de libertad

*El francés tiene una fiebre tremenda,
Se abalanza sobre la gente y muerde.
Le están poniendo moscas de España.
No sé si recobrará el juicio¹*

El incipiente nacionalismo hizo que las relaciones culturales del siglo XIX fueran mucho más virulentas. Este sentimiento se extendió a toda la población y no sólo a las clases implicadas en las contiendas. Se introdujo como valor, además del concepto de «enemigo» fronterizo, la simpatía o antipatía por su régimen político, disputa en la que participaron tanto las clases medias como la aristocracia. En este aspecto las revoluciones napoleónicas tuvieron en Rusia tanta repercusión en las conciencias como en el resto de Europa. Los rusos participaron con ahínco en la guerra contra los «invasores». Pudieron, incluso, considerarse los «liberadores de Europa», siendo los protagonistas de una de las derrotas más aplastantes contra Francia en 1812.

El patriotismo encendido por las guerras napoleónicas iba de la mano de los ideales de la libertad. El resentimiento, ese sentimiento que aparece después de una guerra, fue un método eficaz de unión en Rusia donde –debido a su enormidad– era particularmente difícil producir este tipo de cohesión por otros medios.² Ello, junto a la comparación con lo que habían observado respecto a los extranjeros durante la guerra, conducía, casi inevitablemente, a que los rusos quisieran emprender reformas dentro de su propio país.³ Una vez se encontraron de vuelta a casa los soldados observaban cómo durante los años de guerra habían conseguido luchar y vencer por la libertad ajena, mientras que los acontecimientos políticos iban demostrando que no podrían lograrla para ellos mismos.

España entró de lleno en el discurso político ruso por la libertad. La admiración provenía, en primer lugar, de las noticias que se difundieron en Rusia desde 1808 acerca del fragor del combate español contra los franceses. Los españoles, sublevándose contra el yugo extranjero, se erigieron como un buen ejemplo de actitud contra el enemigo, especialmente cuando le llegó el turno a Rusia. La precipitada

¹ Poema difundido hacia 1812 en Rusia. Citado en: Mijaíl ALEKSEEV: *Rusia y España: una respuesta cultural*. Seminarios y Ediciones, 1975, pág. 101. Se refiere a la cantárida, la temible mosca de España.

² Liah GREENFIELD: «Types of European Nationalism», *Nationalism*, John Hutchinson; Anthony D. Smith (eds.). Oxford, Oxford University Press, 1994, pág. 170.

³ Cf. Susanna RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement and the Spanish Constitution of 1812», *Historia Constitucional*, nº 13 (2012), pp. 143-161.

traducción al ruso del libro *Las derrotas de Francia en España* en el mismo 1812⁴ —escrita al conocer que los franceses habían sido expulsados de Madrid hasta el río Ebro—, la de la *Histoire de la guerre en Espagne depuis 1807* del general Jean Sarrazin, *Recuerdos de España* de Faddéi Bulgarin —publicado estratégicamente después de las revoluciones españolas de 1820—,⁵ o *Cuadro histórico de los alevosos actos del emperador de los franceses en España*, confirman esta repentina identificación, además de las continuas noticias publicadas en el periódico *Hijo de la patria* [*Сын отечества*] desde 1812. El impacto del liberalismo español trasciende su mera difusión a través de las noticias. Una traducción en francés de la Constitución de Cádiz fue publicada el 8 de noviembre en los periódicos, presentándose al poco tiempo la versión en ruso. Se pueden encontrar numerosas similitudes entre constituciones decembristas de los años 20, como la de Nikita Muraviev, y «La Pepa» española.⁶

Incluso el zar realizaba este tipo de identificaciones a la hora de enunciar en un decreto las medidas que se habían de tomar respecto a la situación española en 1812:

Si se busca en la historia de las migraciones de los pueblos las causas para establecer los motivos de las similitudes entre los rusos y los españoles, podríamos probablemente encontrarlas. Sin embargo, para nosotros lo principal es que la constancia y el sufrimiento ruso, como el de los españoles, es más temperamental que el de otros pueblos del norte de Europa.⁷

La victoria rusa produjo, además, que la simbiosis llegara a su culmen: los rusos, al igual que los españoles y bajo los mismos ideales —nótese cómo en ambas ocasiones se había dado importancia a la presencia del «pueblo» en estos combates— habían sido capaces de vencer a los franceses. Historias que serían de gran trascendencia para la mitología rusa, como la de Iván Susanin —que más tarde daría su nombre a la ópera de Glinka *Una vida por el zar*—, comenzarían a difundirse a partir de 1812 junto a estos parámetros particulares de identificación con lo español.

La revolución española obtuvo de manera temporal un apoyo institucional claro por las autoridades rusas, no sólo por la aceptación de la Constitución de Cádiz de 1812, sino por la recepción que se les brindó, con gran pompa, a los españoles que

⁴ Ludmilla B. TURKEVICH: *Cervantes in Russia*. New York, Gordian Press, 1975, pp. 9-10.

⁵ Existen dudas acerca de la veracidad de los hechos narrados por Bulgarin, pero la trascendencia de su obra fue enorme debido a la idealización con que allí se trata a España y por eso lo incluimos en la enumeración de obras esenciales. Para más información *Cf.* M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pp. 117-118.

⁶ S. RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement...», pp. 150, 153-157, y Derek OFFORD: «The Response of the Russian Decembrists to Spanish Politics in the Age of Ferdinand VII», *Historia Constitucional*, nº 13 (2012).

⁷ «Если мы поищем в истории миграции народов причины, чтобы установить мотивы сходства характеров русских и испанцев, то мы могли бы высказать весьма вероятные вещи. Однако то, что для нас важно знать — это то, что русский постоянен и выдержан, как испанцев, но темпераментнее, чем другие народы Северной Европы». Л. Ф. ИЛЬИЧЕВ: *Россия и Испания: Документы и материалы: 1667-1917*. Международные отношения, 1991. Т. 1, пág. 3. [L. F. Iliev: *Rusia y España: documentos y materiales: 1667-1917*.

alistados en el ejército francés desertaron a favor de la causa rusa. El «batallón español» se alojó en San Petersburgo durante siete meses. Fue recibido un dos de mayo de 1813 con grandes desfiles y juras de banderas y despedido hacia otoño de ese mismo año.⁸

Poemas como éste se escucharon estos días (y probablemente también composiciones musicales, aunque no han sido encontradas):

Despertando unos en otros celoso afán
en el infortunio dispuestos a derramar la propia sangre
bajo el sol del Norte tú has sido aurora del Sur.
El ídolo coronado por el prejuicio ve ante sí un céfiro cubierto de tinieblas.
Los españoles antes que nadie desafiaron su ira,
pero sonó el trueno de los rusos y él se acercó a su tumba
¡Tirano! A tu paso ya enmudeció la lisonja,
abiertos los abismos, se aproxima la venganza cruel:
enemigos tuyos son la tierra, los cielos, las aguas.
¡Teme a la verdad de las flechas, monstruo de la naturaleza!
En el norte inspirados, los españoles corren al sur,
les aguarda el terror, el miedo y la muerte...⁹

Con todo, tras estos efluvios de entusiasmo, el año de 1814 fue también el de las decepciones. Fernando VII no era el único que rechazaba la Constitución de Cádiz, también lo hacía Alejandro I para consternación de los liberales rusos del momento, que miraban con desesperación el repentino cambio de bando de su monarca.¹⁰

Precisamente desde este 1814 un grupo de liberales fue labrando una conspiración que culminará con el fallido golpe de estado conocido como «revolución decembrista» de 1825, violentamente reprimida. Las noticias de la rebelión española de 1820 se expandieron por Europa durante estos años de intrigas. Nikolai Turguénev –el economista implicado en el decembrismo, no el literato, Iván– decía hacia 1820: «Quizás España está demostrando la posibilidad de algo que ahora mismo nosotros consideramos imposible».¹¹ Los retratos de Riego y Quiroga estuvieron expuestos en el escaparate de una librería de San Petersburgo durante los días de la revuelta.¹²

En estos momentos se repite aquella identificación de antaño: «Nuestra revolución será como la revolución española», afirmaba Bestuzhev-Riumin en 1824».¹³

⁸ M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pág. 111.

⁹ *Ibid.*, pág. 114.

¹⁰ Михаил А. ДОДОЛЕВ: «Русское общество и события в Испании годы правления Фердинанда VII (1814-1819)», en *Россия и Испания: историческая ретроспектива*. Москва, Академия наук СССР, 1987, pp. 64-77. [Mijaíl A. DODOLEV: «La sociedad rusa y sus relaciones con España en los años del reinado de Fernando VII (1814-1819)», en *Rusia y España, una retrospectiva histórica*].

¹¹ «Perhaps Spain is demonstrating the possibility of something that up to now we thought impossible». Citado en: S. RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement...», pág. 153.

¹² Janet M. HARTLEY: *Alexander I*. Londres y Nueva York, Longman, 1994, pág. 215.

¹³ «Our revolution will be like the Spanish one», citado en: D. OFFORD: «The Response of the Russian Decembrists...», pág. 186.

Sólo que en esta ocasión parte de la aristocracia estaba dividida: el zar ya no apoyaba la Constitución, como tampoco había hecho en 1814.¹⁴

Tras la represión política serían las artes, y entre ellas la música, donde lo español continuó su camino, manteniendo gran parte de los ideales que se habían difundido durante los años anteriores. Se añadían otros factores, como la tan polémica –aún hoy en día– noción de «lo oriental», donde España, debido a su posición geográfica (y cultural), desempeñaba una función ambigua y sugerente.

1.2. Oriente, España y nacionalismo

When Orientalism appropriates music from another culture it is not used simply to represent the Other; it is used to represent our thoughts about the other
Derek B. Scott¹⁵

Hacia 1820 estaban en proceso de evolución las teorías nacionalistas establecidas de manera teórica en el siglo XVIII.¹⁶ Algunas ideas no habían cambiado desde entonces, aunque se pueden establecer matices algo distintos respecto su estado primigenio. La diferencia estribaba en que la forma de ver lo exótico ya no estaba ligada al hecho de otorgarle magnánimamente a las naciones «bárbaras» el don de la «civilización», tan característico del movimiento ilustrado. Lo «exótico» cumplía un rol mucho más pasivo, basado en la observación y una fuerte atracción hacia lo otro.

Esta persuasión mantenía, con todo, ciertos tintes de posesión.¹⁷ No en vano muchas teorías de hoy en día otorgan a lo Oriental un rol femenino, mientras que a lo Occidental le asimilan uno masculino.¹⁸ Una enorme distancia se establecía frente al periodo ilustrado: este nuevo ejercicio de propiedad se debía realizar sin que lo «bárbaro» cambiara un ápice su identidad.

Este carácter de imperialismo, de querer conquistar las tierras vecinas, conservó en cierta medida, y sobre todo en países como Rusia, su sentimiento original de superioridad respecto a los países colindantes. La mera difusión de libros como el del abate Prévost (*Voyages du capitaine Robert Lade en différentes parties de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique*) son una buena demostración del atractivo que ejercían. Esta narración, llena de prolijas descripciones acerca de Indonesia, China y otras tierras exóticas, fue

¹⁴ Cf. S. RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement...», pág. 151.

¹⁵ Derek B. SCOTT: «Orientalism and Musical Style», *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1998), pág. 314.

¹⁶ Cf. con el capítulo anterior: «Preludio: La construcción de una frontera. Rusia y España en el reinado de Catalina la Grande», pp. 1-42.

¹⁷ Cf. Richard TARUSKIN: «“Entoiling the Falconet”: Russian Musical Orientalism in Context», *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, nº 3 (1992), pp. 253-280.

¹⁸ Cf. *The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston, Northeastern University Press, 1998.

de enorme alcance en Rusia –y la leyó el mismo Glinka–¹⁹, emprendiendo un papel preponderante en el establecimiento del sueño de evasión típico del Romanticismo.

Delacroix, como habitante francés, soñaría con llegar a África, mientras que Pushkin anhelaba volver a las tierras del Cáucaso. Más allá del colonialismo efectivo y de las tierras que se conquistaron a lo largo de todo el siglo XIX, parecería como si lo relevante fuera al fin y al cabo una problemática de fronteras, de conquistar lo colindante. Y por este motivo, entre otros, los compositores rusos del XIX insertaron en sus composiciones canciones provenientes del folclore georgiano, turco o tártaro.

En este contexto, curiosamente, se incluyó también el folclore español como una manifestación más de lo exótico. Como es de esperar, esta filiación con lo español se realizaba a través de su identificación con lo oriental, a pesar de su estricta situación geográfica. Primaban sobre ésta sus entronques históricos con Oriente a través de su pasado musulmán. Algunas de las palabras del crítico –una generación anterior y no relacionado con el compositor– Fiódor Glinka (1786-1880) se pueden entender muy bien dentro de este marco teórico:

Rusia, al igual que España, también fue dominada, pero el secular cautiverio no debilitó en uno ni en otro país el espíritu del pueblo, y elevó aún más su fe y su devoción. España expulsó a los moros, Rusia se liberó de los tártaros. En la historia rusa descuella el descubrimiento y la colonización de Siberia, y en la española el de América. Ambas estuvieron divididas en regiones, después vino la época del gobierno central. Aragón y Nóvgorod el Grande gozaban de fueros especiales. En ambos países la Iglesia tenía mucho poder y las «cortes», que eran casi lo mismo que los «compromisarios de las ciudades», se reunían en casos importantes para constituir la «Duma» o el «Consejo». [...] Finalmente los rusos, engañados por el Pseudo-Demetrio, rindieron a los polacos Moscú, la antigua capital (parecida, según dicen, a Madrid); pero lo que fue tomado con argucias pronto quedó rescatado con la movilización general. La guerra finalizó con la expulsión total de los invasores y con el restablecimiento del orden y de la idiosincrasia antiguos. Los caudillos de tropas, después de los sonados triunfos, fueron rodeados de fama, pero no se dejaron seducir por el brillo de la corona, y los salvadores de la patria buscaron la ocasión de devolver el trono al monarca legítimo. Eso ocurrió en Rusia en 1612, y se repitió en España en 1812. Los franceses y los polacos que servían en su ejército entraron en Madrid con artimañas, y después fueron expulsados de España por la fuerza del espíritu popular.²⁰

Se observa cómo las guerras napoleónicas fueron determinantes a la hora de establecer este tipo de comparaciones, junto al hecho de que esta filiación se quiera rastrear desde mucho más atrás, especialmente en sus conexiones con Europa. Fiódor Glinka subraya la situación fronteriza de ambas naciones (por ello son continuamente invadidas) y la presencia de una corona legítima que, como su propio nombre indica, viene dada por las voluntades de los respectivos pueblos. Lo andaluz como lugar donde se fraguaron las rebeliones (Cádiz) se corresponde con el tópico más manido del momento.

¹⁹ Gerald ABRAHAM; Peter CALVOCORESSI: *Masters of Russian Music*. Faber & Faber, 2013.

²⁰ Citado en: M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pp. 120-121. Artículo publicado por Fiódor Glinka en *Соревнователь просвещения и благотворения*, vol. 11, nº 7 (1820).

Y es que el enfrentamiento contra Napoleón no sólo ayudó a los rusos a exigir un determinado tipo de libertades, sino también a definir la idea que tenían de España. Uno de los libros con más éxito acerca de la experiencia de un ruso en el 1812 en la península, *Recuerdos de España* de Faddéi Bulgarin, es reflejo de la «exotización» de lo hispano:

En la primera ciudad española, Irún, no verán nada parecido, no sólo a lo francés, sino más allá, a lo europeo.²¹

La tesis que hemos sugerido a lo largo de la primera parte de este capítulo acerca de la identificación de Rusia y España puede generar ciertas contradicciones con esta afirmación de Bulgarin. En efecto, su insistencia por adscribir a España una zona que traspasa los límites de la civilización parecería entrar en conflicto con la noción de «compatriotas ideológicos» que habíamos establecido en relación a las guerras napoleónicas. Sin embargo, Rusia a su vez constituía la parte exótica de Europa, compartiendo, de nuevo, una importante característica con España. No hay que olvidar, el rasgo positivo que supone, en el texto de Bulgarin, ser distinto a Francia, nada menos que «el enemigo». Baste para ello releer la frase de Bulgarin, en que resalta la aparición de polacos –el ejército hostil más cercano– entre las filas de los franceses durante su presencia en España.

España y Rusia ciertamente compartían un importante rasgo, y éste era el de ser al mismo tiempo un país objeto de lo exótico, pero en gran medida también creador de exotismo. Tanto en España como en Rusia su antológico poder –sea por las conquistas en América o por las vigorosas conquistas militares del XVIII– se hallaba en declive, algo que en el caso ruso se vería aumentado a medida que avanzaba el siglo. Todo ello las convertía, tal y como establece José F. Colmeiro, en «más apropiables».²²

Dice Dahlhaus: «[en la *opéra comique* y el *Singspiel*] el tono nacional viene dado por un interés general hacia el color étnico, y que se presenta mediante asociaciones españolas, polacas o rusas, y también a través de citas de melodías chinas o árabes».²³ Los rusos se entregaban a los cantos y bailes del Cáucaso, mientras el oído español se deleitaba con habaneras y cuecas chilenas. A pesar de que en ambos tipos de exotismo la danza tenga una gran importancia, en Rusia el componente de *nega*²⁴ hacia sus vecinos (y no tan vecinos) será mucho más alto.

²¹ «В первом испанском городе, Ируне, вы не увидите ничего похожего не только на французское, но даже на европейское». Citado en: В. ГИНЬКО: «Едете в Испанию? Счастливый!..», <http://www.libfl.ru/about/dept/bibliography/books/rus-spain.pdf>, consultado el 26-V-2014. V. GINKO: «¿Viajan a España? ¡Con gusto...!».

²² José F. COLMEIRO: «Exorcising exoticism: “Carmen” and the construction of Oriental Spain», *Comparative Literature* (2002), pp. 127-144.

²³ Carl DAHLHAUS: *La musica dell'Ottocento*. Firenze, La Nuova Italia, 1990, pág. 76.

²⁴ Tal y como han establecido los teóricos en la historiografía tradicional (Richard Taruskin, entre otros), mantenemos en este trabajo la denominación de *nega*, palabra rusa que designa, literalmente, el «éxtasis», pero que tradicionalmente se utiliza como sinónimo de sexualidad, en particular del despliegue de

2. Pushkin y España: el don Juan de la libertad

La estela de fama que persiguió a Alexander Pushkin tras su muerte fue clave para numerosísimos compositores de música, que le tomaron como referencia —y también como inspiración—. Conocidas óperas se sirvieron de sus textos (*Borís Godunov*, *La dama de picas* o *Ruslán y Liudmila*, entre otras), y abundantes composiciones de salón tomaron sus poemas como punto de partida.

La alta presencia de lo español —nada casual, como se verá— en su obra tiene como consecuencia que el poeta se sitúe en el eje primordial alrededor del cual pivotarán numerosas composiciones musicales e influencias ideológicas que presentamos a continuación.

2.1. Sueños exóticos en la pluma de Alexander Pushkin

Muchos rasgos de Pushkin revelan su procedencia africana
Vikenti Veresaiev²⁵

Gran parte de las pasiones que rodeaban a la península hispana fueron canalizadas a través de la literatura. Lord Byron fue el autor extranjero cuya pluma se convirtió en la responsable de introducir estas inquietudes en Rusia. El poeta inglés se erigió como uno de los modelos más relevantes para el establecimiento del romanticismo en Europa. Su muerte prematura en Grecia, mientras luchaba por la libertad, sumada a su más que ardiente comportamiento sexual —que ya escandalizaba a la clase social puritana por antonomasia, la burguesía— sigue la estela de sus personajes: impetuosos, rebeldes y pasionales.

En Rusia no fue menos exitoso, especialmente por el atractivo que suponía el tema byroniano de tipo «oriental». Y con Oriente nos referimos tanto al que trataba de las regiones que se encuentran al *Oriente* de Europa —especialmente el amado Cáucaso de los rusos— como el referido a España, geográficamente opuesto. Es conocido por su conocida obra ambientada en la península, el *Don Juan* (1819-24), pero también por sus obras realmente orientales, como *Sardanápalo* (1821), *El sitio de Corintio* (1816) o *El corsario* (1814) —más tarde tomado por Verdi como libreto para su ópera homónima—.

El mayor paradigma de la asimilación del byronismo en Rusia lo representó Alexander Pushkin.²⁶ Otros poetas como Alexander Bestúzhev (1795-1837) —conocido como Bestúzhev-Marlinski, su pseudónimo—, o Mijaíl Lérmontov (1814-

sensualidad relacionado, normalmente, con la figura de la mujer, más en concreto «oriental». Esta palabra contiene en sí misma toda la problemática implícita de esta definición.

²⁵ Vikenti VERESAIEF: *Vida de Pushkin: ensayo biográfico*. Madrid-Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938, pág. 5.

²⁶ Cf. A. D. P. BRIGGS: *Alexander Pushkin: a Critical Study*. London, Totowa, Croom Helm; Barnes & Noble, 1983, pp. 99-102.

1841) cuentan con una amplia producción «oriental» también muy influida por el inglés.²⁷ No hay que olvidar que, aunque no tenga ninguna obra de alusión directa a lo español, Bestúzhev-Marlinski, afamado decembrista, sirvió en Gibraltar en 1824 cuando en la ciudad vecina se estaba proclamando la Constitución de Cádiz.²⁸ Sus testimonios fueron publicados en el periódico *Estrella polar* [Полярная звезда] bajo el título de «Gibraltar» en 1825. Allí brindó con los ingleses al sonido de la marcha de Riego, testimonio, aunque no hayamos encontrado ninguna fuente musical, de que el famoso himno era conocido en Rusia.²⁹

Mijaíl Lérmontov sí incluye a España en su obra dentro de su círculo de atracción «oriental». No sólo Alexander Pushkin es el autor de *El convidado de piedra*, sino que el poeta Lérmontov –conocido no de manera casual por su altamente reinterpretado a finales de siglo *El demonio*, ambientado en Georgia– escribió, entre otras, *Los españoles*.

La obra de Alexander Pushkin fue la que mayor repercusión tuvo en el mundo musical, abarcando un periodo que se extiende desde que el propio autor publicaba en vida sus obras hasta casi un siglo después.

El primer foco hispano, tal y como habíamos encabezado el capítulo, lo constituye, también para Pushkin, el entorno de las guerras napoleónicas. Y es que políticamente Alexander Pushkin fue uno de los personajes literarios más controvertidos de los años 20 y 30. A diferencia del propio Glinka, que se mantenía cercano a las clases aristocráticas, los contextos de Pushkin se caracterizaban por todo lo contrario. Pertenecía a ese sector de la burguesía que comenzaba a enfrentarse a las clases superiores y a la fuerte autocracia que se había establecido con Alejandro I. El zar, pese a la aureola que rodeaba al poeta, llegó a desterrarlo a Yekaterinoslav (actual Dnipropetrovsk) por los poemas revolucionarios que comenzaban a colonizar las calles rusas.

Nicolás I, su sucesor, no tuvo tampoco una gran condescendencia con los grupos rebeldes, y es tristemente conocido por su primera acción tras ascender al trono: la virulenta represión del movimiento decembrista en 1825, de la que fueron víctima muchos amigos del círculo de Pushkin. Gracias a su creciente interés por la «cultura nacional» abrió la mano con Pushkin, a quien permitió volver con la condición de que el mismo zar se convirtiera en su principal censor. Cargando a sus espaldas con el peso una doble vida, la que su mujer y el zar le obligaban a llevar –entre la corte y la rebelión–, el poeta siguió vinculado a la aristocracia más liberal hasta que un sangriento duelo acabó con su vida en 1837.

²⁷ Susan LAYTON: *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2005.

²⁸ S. RABOW-EDLING: «The Decembrist Movement...», pág. 152.

²⁹ D. OFFORD: «The Response of the Russian Decembrists...», pág. 188.

Alexander Pushkin tuvo diversas fuentes de conocimiento de lo español: entabló contacto con Miguel Páez de Cadena, en 1812 diputado por Sevilla y embajador de España en San Petersburgo 1825-1835— y con Dimitri Dolgorúkov (también conocido como Dolgoruki), diplomático en Madrid y amigo de Washington Irving. Se han encontrado indicios de que intentó aprender español y traducir algunos pasajes de *La gitanilla* de Cervantes, que influyó a su propia obra, *Los gitanos*.³⁰

Y es que sus escritos, junto a los de los poetas de su generación, trascendieron aquellos efluvios revolucionarios que reinaron alrededor de 1812. Dada su condición de liberal, Pushkin tampoco pudo abstenerse de manifestar una gran admiración hacia las guerras napoleónicas españolas, acentuada por la relación con ciertos sectores del movimiento decembrista. Estableció contacto durante el exilio con uno de los generales más famosos de 1812, Nikolái Raievski,³¹ conocido por lo que les decía a sus cadetes: «Quiroga, un coronel, hizo una revolución en Madrid y cuando entró a la ciudad las señoras más importantes y todo el pueblo salieron a recibirle y tiraron flores a sus pies».³²

Entre sus exaltaciones pasionales, Pushkin tampoco olvidaba decir dos cosas al presentarse: que su ascendencia aristocrática databa de 600 años y que tenía un antepasado africano que peleó en España entre 1719 y 1720, su bisabuelo, un etíope regalado al zar Pedro el Grande.³³ De nuevo la «mezcla» de lo ruso con lo externo —o el hecho de convertir al ruso en un extranjero, o *exótico*, volviendo a las ideas de Gellner—³⁴ constituía un llamativo atractivo. Y el mérito de Pushkin fue el de incorporar a la literatura rusa ese calado «exótico», es decir, esa dicotomía de fuerte atracción y repulsión al mismo tiempo hacia los otros.³⁵ Estas concepciones estaban en parte heredadas del exotismo «a la francesa», distinto al alemán —obsesionado por

³⁰ Jack WEINER; Evelynne MEYERSON: «*La gitanilla* de Cervantes y *Tsigane* de Pushkin», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, n° 1/2 (1963), pp. 82-87. Miguel de Cervantes fue una importante referencia en Rusia a lo largo de toda su historia literaria, Cf. Ludmilla B. TURKEVICH: *Cervantes in Russia: by Ludmilla Buketoff Turkevich*. repr., New York, Gordian Press, 1975. Roberto MONFORTE DUPRET: *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Huerga Y Fierro Editores, 2007. Yakov MALKIEL: «Cervantes in Nineteenth-Century Russia», *Comparative Literature*, vol. 3, n° 4 (1951), pág. 310.

³¹ Prince D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature (From Its Beginnings to 1900)*. Northwestern University Press, 1958, pág. 84.

³² «Quiroga, a colonel, made a revolution in Madrid and when he rode into the city the most important ladies and all the people came out to meet him and threw flowers at his feet», citado en: Derek OFFORD: «The Response of the Russian Decembrists...», pág. 185.

³³ D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature...*, pág. 86.

³⁴ Ernest GELLNER: *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y, Cornell UP, 1983.

³⁵ Изабелла И. БЕЛЕНЬКАЯ: «Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме “своего” и “чужого”». Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения спец. (24.00.01)». Isabella I. Belenkaya: *Temas de España y Oriente en la música de cámara vocal del siglo XIX, hacia el problema de «lo propio» y «lo otro»*. Tesis doctoral.

encontrar la fuente popular verdadera— aunque ambos tuvieran cierta presencia en los círculos rusos.³⁶

A partir de los años 20 Pushkin compuso la tetralogía más influida por Lord Byron: *El prisionero del Cáucaso* (1820-21), *Los hermanos bandoleros* (1821), *La fuente de Bajchisarai* (1822) y *Los gitanos* (1824). En todos los casos —tanto el prisionero del Cáucaso, los bandoleros, las esclavas del harén de Bajchisarai o la tribu de gitanos— se exhiben personajes que se presentan una alternativa a la vida «civilizada». Huyen —sueño romántico— de la vida mundana para intentar adaptarse a nuevas culturas (es el caso de *El prisionero del Cáucaso* y de Aleko en *Los gitanos*). En otras ocasiones, Pushkin nos presenta, sin necesidad de que haya un narrador con el que nos podamos identificar, vidas paralelas, con reglas distintas y al margen de las leyes conocidas y «gobernadas por las pasiones». Serán el harén de *La fuente de Bajchisarai* —aunque María, polaca, represente un personaje intermedio— y la tribu de bandoleros de *Los hermanos*.

Al igual que en estas obras, para el poeta la identificación de lo español casaba bien con personajes díscolos que se rebelaban contra el régimen imperante, presos de unos instintos «primigenios» similares a los que se otorgaban a las mujeres caucásicas o a los gitanos.³⁷

Un ejemplo de la aplicación de este modelo a lo español se advierte en *El convidado de piedra* de Pushkin, escrito hacia 1836 y publicado póstumamente en 1840.³⁸ Ya no nos encontramos en los años 20, sino en los 30, tiempos en que, debido al progresivo auge de la prensa rusa, se produce una irrupción de la temática española en los medios. Las guerras carlistas supusieron un incentivo, además de un aumento de los viajes a la península, contando con americanos de la talla Washington Irving, uno de los autores presentes en la estantería de Pushkin.³⁹

El convidado de piedra está tomado de la historia de *Don Juan*, pero reducida al nudo argumental para aumentar la tensión dramática.⁴⁰ Un don Juan y un Leporello, —coincidiendo con el comienzo del *Don Giovanni* de Mozart, obra a cuya representación seguramente asistió Pushkin en 1828—,⁴¹ están embozados en una calle española, esta vez madrileña. Don Juan menciona a antiguas lindezas de su catálogo bien famosas como doña Inés, resuelve sus duelos de manera sangrienta, esta vez atentando contra

³⁶ M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pp. 157-158.

³⁷ Cf. A. D. P. BRIGGS: *Alexander Pushkin: a Critical Study...*, pp. 99-102.

³⁸ Desde época de Pedro el Grande se representaba la *Comedia de don Yan y don Pedro*, que llegó a través de Alemania, aunque tratado de manera muy distinta a lo español. M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pág. 43.

³⁹ Carl R. PROFFER: «Washington Irving in Russia: Pushkin, Gogol, Marlinsky», *Comparative Literature*, vol. 20, n° 4 (1968), pp. 329-332.

⁴⁰ Eduardo ALONSO LUENGO: «Estudio preliminar», en Alexander PUSHKIN: *Antología lírica*. Hiperión Ediciones, 1997, pág. 28.

⁴¹ Boris GASPAROV: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005.

don Carlos –pretendiente de un antiguo objetivo: Laura–, y acaba «perdidamente» enamorado de doña Ana. De hecho, característica habitual del teatro ruso, será el propio personaje de doña Ana, y no la acción, quien se torne muy interesante. Su drama consistirá en unos fuertes debates internos entre la fidelidad al difunto marido –quien es en este caso el comendador– o el amor hacia el asesino del mismo. El primer encuentro entre ambos tendrá lugar bajo la estatua del comendador (a quien don Juan había matado nada más y nada menos que en El Escorial) quien, siguiendo la costumbre, será invitado a cenar a su propia casa mientras don Juan se aprovecha de la debilidad de doña Ana. La llegada del comendador implicará mortales consecuencias para don Juan⁴².

Don Juan está caracterizado por su recalcitrante afán de rebelión a las reglas establecidas, atracción que Pushkin ya había manifestado en sus obras mediante otros personajes marginales como en la tetralogía oriental. Rodeado de una cierta inocencia, carece de esa crueldad (en cierto modo «primitiva» y relacionada con la sensualidad) que tan bien había caracterizado a los españoles: desde la conquista de las tierras americanas hasta la Inquisición o los toreros, y que sí aparecía en las obras francesas.

Las poesías que Pushkin compuso sobre el tema confirman esta tesis. Y es que alrededor de la temática del don Juan se enmarca una de las baladas de tema español más musicalizadas: *Aquí estoy, Inesilla* [Я здесь, Инезилья],⁴³ de 1830, a la que se suman *Del céfiro nocturno* o *Ante una noble española*. Es muy tentadora la posibilidad de alguna de estas composiciones, especialmente la primera, pudiera haber sido pensada para la representación de *El convidado de piedra*, por el hecho de mencionar a su anterior conquista, Inés. En *El convidado de piedra* Laura, una de las pretendientes del burlador, da pie a unas canciones que ha aprendido de don Juan, en las que una cita a doña Inés sería lógica. Documentalmente se ha descartado el hecho de que la balada pueda estar relacionada con la obra teatral,⁴⁴ con lo que se deduce que simplemente el *Don Juan* era el nexo de unión para Pushkin con lo español. Dargomyzhski sí utilizó una versión propia de la pieza «Aquí estoy, Inesilla» como una de las canciones de Laura en la ópera *El convidado de piedra*, junto a «La niebla vestía Sierra Nevada», esta vez de Valerián Shirkov.

Al final, cómo no, Alexander Pushkin murió en 1837 casi casi como su personaje: en un duelo, que aunque no era contra el comendador, sí lo seguía siendo *de pasión*: contra un osado pretendiente de su mujer. La España del puñal y la espada se convertía en la suya propia.

⁴² M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, 409n, pág. 228.

⁴³ Suele transliterarse el ruso Инезилья por «Inezilla», que hemos corregido aquí por mayor comodidad y adaptación al castellano.

⁴⁴ Alexander PUSHKIN: *Le convive de pierre: suivi de La roussalka*. Éditions du seuil, 1947, pág. 41.

2.2. El Oriente de Pushkin España: la búsqueda de su propia libertad

Como apuntan las conclusiones de la sección anterior, las baladas y escritos de temas hispanos de Alexander Pushkin contienen un alto margen de rebeldía y libertad sexual donjuanesca a las que se suman las inevitables conexiones con lo prohibido oriental. Existen ciertos matices que acercan, y otros muchos que se alejan, de la identificación que se establece entre España y el «Oriente» real de Rusia, sus pueblos colindantes.⁴⁵

Ambos tipos de Orientalismo comparten un factor común: la identificación con la rebeldía. *Aquí estoy, Inesilla*, cuyo texto presentamos aquí, fue en origen una balada de Barry Cornwall titulada *Los gitanos*, el pueblo rebelde por excelencia. Pushkin prefirió eliminar la referencia a dicha etnia para ambientarla en las calles de Sevilla.⁴⁶

Aquí estoy, Inesilla

Aquí estoy, Inesilla,
aquí estoy bajo tu ventana.
Y Sevilla arropada
de oscuridad y sueño.

Henchido de coraje,
envuelto en mi capa
con la guitarra y la espada
Aquí estoy bajo tu ventana.

¿Acaso duermes? Con la guitarra
te despertaré.
Acercaos, caballeros,
que mi espada os espera.

La seda gira
en la ventana, suspendida...
¿Qué temes? Si algún contrincante
osara presentarse...

Aquí estoy, Inesilla [...] ⁴⁷

(A. Pushkin, 1830, M. Glinka 1834).

Serenatas nocturnas en la ventana como ésta, género que tanto odiaba Voltaire,⁴⁸ son herederas directas de la tradición de *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, testimonio de bellas mujeres celosamente guardadas.⁴⁹ Se convirtieron

⁴⁵ И. БЕЛЕНЬКАЯ: «Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике...», pág. 24.

⁴⁶ A estos efectos ver las posibles relaciones entre *La gitanilla* de Cervantes y *Los gitanos* de Pushkin, sugeridas en: J. WEINER; E. MEYERSON: «*La gitanilla* de Cervantes y *Tsigane* de Pushkin...», pp. 82–87.

⁴⁷ Hemos continuado la traducción realizada por: M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 89.

⁴⁹ Léon-François HOFFMANN: *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961, pág. 14.

en un importantísimo tópico, en parte por culpa de su proliferación a través de la pluma del propio Pushkin.

Hay que resaltar los distintos tipos de matices que engloban estas sencillas canciones. En primer lugar, debemos considerar que en *Aquí estoy*, *Inesilla* nos hallamos ante un poema originalmente dedicado a los gitanos. En él se observa la relación implícita entre lo hispano y toda esa clase de pueblos a los que se consideraban henchidos de «deseos irrefrenables» e instintos de libertad. Ambos personajes –gitano y libertino– tratan del mismo tipo de «libertad», que en realidad es la que abraza toda la esfera de la atracción hacia un punto concreto: el exotismo.

Alina Lemon, que ha tratado profusamente el tema de los gitanos, señala la presencia de seres provenientes de las esferas consideradas «exóticas» –aunque en particular dentro del contexto gitano– «irrefrenables, feroces», tanto en su modelo masculino como en el femenino.⁵⁰

Nótese sin embargo, y a pesar de la coincidencia en la sugestión sexual, que si establecemos una comparación con la mencionada trilogía del Cáucaso y los poemas españoles el tratamiento de los personajes y sus roles es totalmente opuesto. En las novelas caucásicas –u *orientales*– el ser «activo» y determinante para la trama es la mujer, en gran medida origen del concepto de la *femme fatale*. Recordemos que en *El prisionero del Cáucaso* el protagonista es un cautivo atrapado por el feroz enemigo que habita en las montañas, y, aún más, por el amor de una bella circasiana. Aunque *La fuente de Bajchisarai*, la segunda de las composiciones de la trilogía, aparentemente relate la historia de una «conquistada», la bella polaca María, apresada en el palacio del jan, la acción es conducida por las funestas acciones de su contrincante femenina, Zarema, culpable de su muerte y de la consecuente desolación del mismísimo jan, capaz de producir una guerra atroz. *Los gitanos*, que en su interior lleva las semillas del origen de *Carmen*⁵¹ –una de las obras preferidas para los representantes de las teorías de género–, ⁵² narra la historia de la seducción de una mujer gitana hacia un hombre de fuera de la tribu. El posterior rechazo de la gitana provocará un contagio de los instintos «irrefrenables» que reinan en la tribu al extranjero. Finalmente, como ya conocemos del trágico desenlace de Carmen, la propia civilización acarreará la muerte de ella y de su nuevo capricho amoroso.

Este contraste entre el acercamiento de lo hispano en Rusia respecto a sus vecinos orientales puede ser explicado mediante los mecanismos de la historiografía poscolonialista. La idea defendida por Eduard Said⁵³ coincide con estos presupuestos. Said sostiene que las naciones «occidentales» han intentado no sólo ocupar

⁵⁰ Alaina LEMON: *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Duke University Press, 2000, pág. 37.

⁵¹ A. D. P. BRIGGS: «Did Carmen come from Russia?», *English National Opera programme*, 2004.

⁵² Susan MCCLARY: *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press, 1992.

⁵³ Edward W. SAID: *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002.

militarmente a los pueblos colindantes, sino que esta conquista ha trascendido al ámbito cultural. Así, estos roles «primitivos» serían asignados precisamente a las poblaciones que se encontraban en las fronteras, como los gitanos de Europa del Este o los diversos pueblos caucásicos —el temido y ancestral enemigo turco incluido—. Said añade en *Cultura e imperialismo* que la cita del «ser conquistado» no está reñida con el disfrute estético sino que, al contrario, sirve para recordar que la ocupación es amable, rica, bella... Está enteramente teñida de partes positivas.⁵⁴

Pushkin, sin ir más lejos, concretó en el epílogo a *Los gitanos* que su obra trataba de las tribus que habitaban en las fronteras —y no *otras*—. Acerca de estas «fronteras» emitió ciertas afirmaciones, algo peliagudas según nuestro actual punto de vista:

Hace poco fue hecho prisionero un circasiano pacificado que había disparado contra otro soldado. Él se justificaba diciendo que su fusil llevaba demasiado tiempo cargado. ¿Qué se puede hacer con un pueblo así? Hay que esperar, sin embargo, que la conquista de la ribera oriental del mar Negro, que cortará el comercio de los circasianos en Turquía, los obligue a acercarse a nosotros. La influencia del lujo puede favorecer su domesticación: el samovar podría ser una innovación importante.⁵⁵

La presencia del personaje femenino como rol pasivo en las obras orientales de Pushkin confirma varias teorías de género escritas en relación a la «*nega* oriental», como las sostenidas por investigadores como Susan McClary. En ellas la identificación de la esencia del país con una mujer vista como un ser «conquistable» no sería en absoluto casual.⁵⁶ No hay que olvidar que se especula que la misma *Carmen* de Merimée, el tópico más conocido de la sexualidad oriental, estuvo inspirada por *Los gitanos* de Pushkin.⁵⁷ Por otra parte, hay que sumarle el que la zona del Cáucaso se estuviera convirtiendo en uno de los destinos de ocio más solicitados del momento. Muchos viajeros además de Pushkin consideraron que la intervención militar gubernamental era una de las «grandes empresas civilizadoras» que había emprendido Rusia.⁵⁸

Mucha de la historiografía especializada en las relaciones culturales entre Rusia y sus vecinos orientales —herederos, en parte, de las teorías poscolonialistas de Edward Said— omiten que gran parte de los autores también estuvieron obsesionados con España, y que en Rusia su tratamiento fue bien distinto.⁵⁹

Al contrario de lo que ocurría en las composiciones caucásicas, en el caso español el rol masculino se engloba dentro del aura de «lo heroico». Lo femenino, en

⁵⁴ Edward W. SAID: *Culture and imperialism*. London, Vintage, 1994.

⁵⁵ A. PUSHKIN: *El viaje a Arzum...*, pág. 20.

⁵⁶ S. MCCLARY: *Georges Bizet: Carmen...*

⁵⁷ A. D. P. BRIGGS: «Did Carmen come from Russia...?».

⁵⁸ S. LAYTON. *Russian Literature and Empire...*, pág. 58.

⁵⁹ Nos referimos, en concreto, a: S. LAYTON. *Russian Literature and Empire...*, y a Larry WOLFF: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994.

lugar de colocarse como agente de perversión, se convierte en un pasivo y atractivo objeto de deseo. Esa diferencia entre ambos tratamientos es herencia los conceptos provenientes de las Guerras de Independencia y la identificación de España bajo el estandarte heroico de «la lucha por la libertad», más cercana por razones históricas a la figura masculina.⁶⁰ Merimée, en su *Carmen*, trasladaba así un modelo ruso al contexto hispano, pero que jamás habría sido aplicado por los rusos de este modo.

Esta notable diferencia queda confirmada si comparamos *Los gitanos* de Pushkin –ambientado en Besarabia, actual Ucrania, terreno conquistado por Rusia en 1812– y *El conquistador*, poema de Ludwig Uhland musicalizado por Glinka con caracteres españoles cuya temática –que bien podemos intuir por su título– sigue la tradición del *conquistador* amoroso que ya ha sido analizada en *Aquí estoy, Inesilla*.

Compárese así la voz femenina de *Los gitanos* de la obra oriental de Pushkin:

Él será mío:
¿quién podría jamás arrebatármelo?⁶¹

(Zemfira en *Los gitanos*, Pushkin, 1824)

Frente a los matices que englobaban a personajes a los que se les asumirá un carácter hispano:

Corrí, me lancé
y nada se me ha resistido.⁶²

(*El conquistador*. Ludwig Uhland 1809, Glinka 1832)

Como se observa, ambos siguen el mismo tono de conquista amorosa. Y sin embargo se establece una notable diferencia: la primera frase es pronunciada por una mujer, en esta ocasión no caucásica, pero sí perteneciente a otra de esas «tribus todavía no civilizadas», los gitanos de Besarabia. En el segundo se trata de un caballero español quien desafía a todo lo que se le pase por delante. En estos años es difícil encontrar la relación inversa. No son comunes ni la provocación en boca de un hombre *oriental*, ni la conquista sexual llevada a cabo por iniciativa de una mujer española –cosa que sí ocurría en Francia–.

Discursos como éste proliferaban a través de la prensa y otros tipos de narraciones que no sólo pertenecían a Pushkin. El primer relato que se tradujo en prensa de Washington Irving contenía una particular temática relacionada con este punto de vista. Nótese el comienzo de la narración «La leyenda del príncipe Al-Kamel

⁶⁰ Parte de estas ideas estaban presentes en Francia, quienes no olvidaban las heroicidades de la Guerra de Independencia, aunque más teñidas del matiz de ferocidad. Cf. L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pp. 8-9 y 16-21.

⁶¹ Он будет мой:

Кто ж от меня его отгонит?

⁶² Я помчался, я ударил -

И ничто не устояло.

o el peregrino del amor», dentro de lo que se conocen *Los cuentos de la Alhambra* de Irving:

Había en otros tiempos en Granada un rey moro que sólo tenía un hijo [...]. Una sola nube oscurecía su destino, aunque era de color de rosa: que sería muy dado a los amores y que correría grandes peligros por esa irresistible pasión.⁶³

De nuevo, es el hombre hispano quien no puede frenar sus pasiones, y será, en efecto, el responsable de un secuestro –con final feliz– de su amada, una princesa cristiana. Aunque generalmente se le ponen muchos peros a la posible influencia de Irving en la literatura de Pushkin, existe en esta narración un idéntico tratamiento de la «orientalidad» española: a través de una vigorosa figura masculina. Esta visión contrasta con la utilización de mujeres sensuales y abyectas, como ocurrirá en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki que Pushkin leyó.⁶⁴ Desentona, por el contrario, con algunas de las demás narraciones incluidas en *Los cuentos de la Alhambra* («La leyenda del astrólogo árabe», entre otras) donde sí existen referencias claras al tópico de la mujer fatal en el entorno hispano. Es posible que la elección de esta primera publicación de Irving en el periódico *El telégrafo de Moscú* [*Московский телеграф*] en 1830 no fuera del todo casual, es decir, que su éxito estuviera catapultado por una cierta atracción intrínseca hacia este tratamiento de España. Otra posibilidad es considerar que el calado de la primera lectura de Irving por parte de Pushkin vaya más allá de la manera de narrar o de la exigua copia de temas que tradicionalmente se le atribuye.⁶⁵ En cualquier caso es notable la insistencia de los autores rusos por adjudicar la temática de la *femme fatale* a sus vecinos: Pushkin sí fue influido directamente por Irving en «La leyenda del astrólogo árabe» en su obra *Los tres caballeros*, pero trasladará la acción desde Granada a un reino indefinido, lejano, aunque con todos los tópicos orientales en su interior: la princesa provendrá nada más y nada menos que del reino de «Shamaján».

Pushkin se expresó así en una carta a Vladimir Gorchakov acerca de lo que quería comunicar con *El prisionero del Cáucaso*: «esa indiferencia hacia la vida y los placeres, esa edad de oro prematura del espíritu que se ha convertido en la característica distintiva de la juventud del siglo XIX».⁶⁶ Se observa el mismo contraste que sentimos en los textos antes enunciados: la *pasividad* oriental en contra de todo lo *activo* que resultaban las iniciativas de los españoles, a menudo encarnados por el

⁶³ Washington IRVING: *Cuentos de la Alhambra*. Espasa Calpe, S.A., 2001, edición *online* de la Biblioteca Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90251735431269485732457/index.htm>, consultado el 20/VI/2014.

⁶⁴ Cf. Alexandr PUSHKIN: *El viaje a Arzurum durante la campaña de 1829*. Editorial Minúscula, S.L., 2003, pág. 26.

⁶⁵ C. R. PROFFER: «Washington Irving in Russia...», pp. 332-335.

⁶⁶ «that indifference to life and its pleasures, that premature old age of the spirit which have become the distinguishing characteristics of nineteenth century youth». Pushkin. *Sobranie sochinenii*. Citado en LAYTON: *Russian Literature and Empire...*, pág. 43.

caballero don Juan. Musicalmente estuvieron representados, como veremos más tarde, con un ritmo tan activo como el del bolero, fuertemente vinculado a lo militar a través de la polonesa.

Alina Lemon hará las siguientes observaciones sobre este tipo de cuestiones:

Los rusos expulsaron a los gitanos *desde* la civilización hacia la naturaleza, y al mismo tiempo se identificaron con ellos en contra de la «frialidad» de Occidente. Este deseo de subsumirse está matizado, más allá de la sensación de culpa colonialista, por el miedo de perder su lugar entre las naciones, de ser colonizados.⁶⁷

Si tenemos en cuenta esta necesidad rusa de apartarse de la «frialidad» de Occidente –y su dominio cultural– la cita de elementos hispanos en el caso de Pushkin y de sus contemporáneos resulta especialmente cómoda. Conjuga la presencia de un lugar más «templado» y alejado tanto de lo ruso como de lo europeo y dotado de un matiz colonizador mucho más ambiguo: no se realiza sino a través de la indirecta identificación de lo hispano con lo musulmán. Es cierto que el concepto de «lo musulmán» coincide con el enemigo que está más allá de las fronteras rusas (los turcos) pero el ataque, y por tanto el sometimiento, adquiere matices menos directos, menos beligerantes. Es reseñable, además, que al no ser España un «espacio conquistable directo» por los rusos no se identifique a lo español con la pasividad, sino, como se observa en los ejemplos expuestos, con una resolución en la toma de decisiones y una independencia de ideas (aunque estén enmarcadas en el ámbito sexual) totalmente distintas a las que ocurrían, en estos mismos ambientes, en el resto de obras caucásicas o que trataban de otros tipos de periferia.

Del céfiro nocturno

Del céfiro nocturno
éter fluye.
Bulle,
huye
el Guadalquivir.

Salió la luna dorada,
¡silen...! ¡chis!... guitarra al son.
La española enamorada
se ha asomado a su balcón.

Del céfiro nocturno [...]

¡Quítate, ángel, la mantilla!
¡Cual claro día muéstrate!
¡Por la férrea barandilla
enseña el divino pie!

⁶⁷ «Russians simultaneously expel Gypsies *from* civilization into nature, and identify *with* them against the “coldness” of the West. Besides colonial guilt, a fear of losing their place among the nations, of being colonized, tinges this desire to subsume». A. LEMON: *Between Two Fires...*, pág. 40.

Del céfiro nocturno [...]»⁶⁸

Del céfiro nocturno [Ночной зефир], 1824

A pesar de la aparente frivolidad de estos poemas, como apunta Alina Lemon: «No se trata sólo de la libertad contra las reglas, *svoboda* [свобода], sino del ejercicio de la voluntad y el capricho, *volia* [воля]». Como se ve, la suma de las dos añade otro componente más a las tesis a las que nos venimos refiriendo a lo largo del texto: a una equivalencia entre los conceptos de libertad política y la de tipo sexual.

Y por ello es factible labrar otra hipótesis acerca del papel de lo hispano trazado por la pluma de Pushkin. Estos personajes incitan a unas nociones de libertad lo suficientemente escondidas como para bastar a un joven a pasar la censura, desterrado en 1820 por la osadía de sus poemas de corte político, además de vivir la represión decembrista de sus colegas ideológicos. No sólo, Pushkin había sido perdonado por el mismísimo zar Nicolás I, su censor a partir de 1826 y a quien una buena dosis de hispanismo *à la mode* servía para aplacar sus sospechas. Pushkin dedicó más espacio a lo hispano en su producción a partir de esta fecha, 1826, su obligada reincorporación a la vida pública, también alejada de sus escritos acerca del Cáucaso. En los ya lejanos años 20 en que escribió aquellos poemas del Cáucaso, Pushkin tenía ciertos toques rousseaunianos (la búsqueda del hombre, o de la *femme sauvage*) relacionados con el decembrismo y la búsqueda directa de nuevas soluciones políticas que en estos años estaban ya desfasadas.⁶⁹

Sustentando esta hipótesis encontramos la balada histórica «A España, su propio país...» («V Ispaniyu rodnuyu...», 1835), en la que se cuenta el desafío de Julián a los moros, a quienes invita a España con deseos de venganza. Es reseñable que el auge de la balada histórica de Pushkin coincida con su evasión poética a España. En este poema Rodrigo es destronado y el culpable real se encierra en una ermita donde es tentado por el diablo, aunque se salva finalmente volviendo al pueblo.⁷⁰ Las semejanzas con la propia vida de Pushkin, primero desterrado y más tarde perdonado para volver a incorporarse a la vida mundana —nada más y nada menos que alrededor de los círculos del zar, en parte gracias a las gracias de su mujer, Natalia Goncharova— son muy notorias. Por último, no por casualidad el provocador drama inacabado *El poder del mundo* («Al producirse el triunfo poderoso...») y el más revolucionario de todos está ambientado también en suelo español. «El conde Mijaíl Vorontsov no sería un don Quijote para el poder, defendiendo a alguna persona u opinión, cualesquiera que fuese, si el poder le pusiera ante la necesidad de declararse a favor o en contra del

⁶⁸ Traducción de Eduardo ALONSO LUENGO en: Alexander PUSHKIN: *Antología lírica*. Hiperión Ediciones, 1997, pág. 71.

⁶⁹ Sobre estas relaciones Pushkin-Rousseau cf. S. LAYTON: *Russian Literature and Empire...*, pág. 90.

⁷⁰ Cf. BRIGGS: *Alexander Pushkin...*, pág. 151.

mismo»,⁷¹ le escribía a Pushkin su amigo Viázemski, acercando esta noción de «rebelión» también a otro personaje literario hispano: el Quijote.

Y esto cristaliza de manera más evidente en sus poemas, en los que, debido a la fuerte censura, «la capacidad de leer entre líneas se vuelve excepcionalmente aguda en el público [...] diferentes oposiciones de imágenes —el reposo y el movimiento, la libre voluntad y la coerción, la vida y la muerte— reaparecen una y otra vez».⁷² A diferencia de lo que ocurría en Francia como resultado de la masiva emigración durante el reinado de Fernando VII, los rusos no tenían a sus modelos *in situ*, sino que podían imaginárselos a su antojo, lo que permitió a Pushkin crear el modo de caracterizarlos que le resultaba más afín a sus intenciones.

3. El salón ruso y el mito del *conquistador* español

3.1 ¿Compositor o aficionado? El complejo mundo del oficio musical en Rusia

A pesar de estar imbuido de influencias de tipo externo, Pushkin y sus contemporáneos sirvieron para la construcción de un arte fue considerado por la historiografía posterior como «verdaderamente ruso». Valga como ejemplo el ya mencionado caso de Nicolás I, quien a pesar de su talante autocrático decidió proteger a Pushkin como un sinónimo claro de nacionalismo.

Al margen de la proyección artística es conveniente tener en cuenta la perspectiva social a la que trascienden estos valores. Y es que en el San Petersburgo de los años 20 todos valores que se engloban dentro de la denominación de «nacionalismo ruso» se difundían dentro de una clase social compartida entre la élite cultural y la élite económica; es decir, la aristocracia tradicional —zar incluido— y la burguesía, todavía muy reducida.

Esto no deja de tener su importancia a la hora de entender los factores que rodearon tanto a la creación de tipos nacionales como a la búsqueda de modelos extranjeros. Una clase media burguesa crecía poco a poco en Rusia, aunque su configuración era totalmente distinta a lo que imperaba en los estados europeos. Estaba conformada por una menor movilidad social y por tanto tendía de manera

⁷¹ P. A. VIÁZEMKI: *Polnoie sobranie sochineni*, S. Peterburg, t. 8, 1883, pág. 223. Citado en MONFORTE DUPRET: *Las andanzas del Quijote...*, pág. 52.

⁷² Roman JÁKOBSON: «Epílogo», en Eduardo Alonso Luengo (ed. & trad.), *Antología lírica*. Hiperión Ediciones, 1997. También Susan LAYTON: *Russian Literature and Empire...*, sostiene que «the conditions of censorship in nineteenth-century Russia increased the pertinence of literature (and literary criticism) as forums for discussing political, social and cultural issues not adequately aired elsewhere», pp 33-34.

natural a mantenerse cerca de las clases sociales más altas. Esto hacía que los gustos, al igual las aspiraciones sociales, fueran compartidos por ambos estamentos.

De hecho, esta situación social tuvo como consecuencia que surgieran nuevas convenciones a la hora de establecer el patrocinio artístico. La más particular entre ellas fue una ausencia de mecenazgo propiamente dicho: al comenzar a ser clases autosuficientes no recibían apoyo del zar, pero al mantenerse toda la sociedad cercana a las clases más altas tampoco existía el concepto de libre comercio –bastante mal visto–. «Nuestros autores no pueden buscarse favores y mecenazgo de aquellos que consideran sus iguales», decía Alexander Pushkin.⁷³ Sin duda no sólo él, sino muchos de los autores que hoy consideramos artistas de primer orden como Glinka, Dargomyzhski o Lérmontov sufrieron esta problemática.⁷⁴

El oficio de compositor era totalmente impensable para hombres de su condición, aristócratas o simulacros «de», y los compositores se identificaban con el grupo de los aficionados, el único ambiente lúdico que casaba con los pasatiempos de la aristocracia. Decía Chaikovski acerca del caso particular de Glinka:

Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann crearon sus composiciones inmortales del mismo modo en que un zapatero hace sus zapatos, es decir, trabajando día a día, la mayoría de las veces por encargo. Si Glinka hubiera sido algo más que un *barín* [aristócrata] habría escrito quince óperas en lugar de dos (que no dejan de ser excelentes).⁷⁵

Dejando a un lado los engrandecimientos de la figura del compositor tópico de la generación de los 60, está claro que Chaikovski entendió la problemática de la época. El mismo Mijaíl Ivánovich definió su oficio como una actividad llena de amargura.⁷⁶ Y así lo sería si el entorno que le rodeaba era el mismo que el que regía la enseñanza musical del joven Dargomyzhski, prácticamente reducida a la interpretación «porque [la profesora de música] consideraba que la composición no era conveniente para un aristócrata ruso». ⁷⁷ Tanto Glinka como Dargomyzhski –por ceñirnos a compositores estrictamente musicales– pertenecieron a una clase social en ascenso para los que suponía una osadía permitirse algún desliz que pudiera impedir su avance. Glinka era el hijo de un militar retirado en un pequeño pueblo de la campiña, aunque, debido a la muerte prematura de éste, con relativas dificultades económicas.

⁷³ Alexander Pushkin, citado en Catriona KELLY: «Pushkin's Vicarious Grand Tour: A Neo-Sociological Interpretation of "K vel'mozhe" (1830)», *The Slavonic and East European Review* (1999), pág. 12.

⁷⁴ En el caso de Pushkin, *Cf. Ibid.*

⁷⁵ «Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann created their immortal compositions exactly in the same fashion as a shoemaker makes his shoes, i.e., by working day by day, and mostly to order. Had Glinka been a shoemaker rather than a *barin* [gentleman], he would have written fifteen operas instead of two (as wonderful as they are)», citado en: Boris GASPAREV: *Five Operas and a Symphony...*, pág. 23.

⁷⁶ *Cf. M. GLINKA: Memoirs...*, pág. 31.

⁷⁷ Alexander DARGOMYZHSKI; *Breve nota biográfica* [Краткая биографическая записка]. Citado en: Walter ZIDARIC: *Alexandre Dargomyski et la vie musicale en Russie au XIXe siècle: Vers l'affirmation d'une école nationale avec La Roussalka (1856)*. París, Editions L'Harmattan, 2003, pág. 20.

Dargomyzhski descendía de un hijo ilegítimo y, a pesar de estar amparado la familia que no lo reconocía, carecía de título nobiliario. Acorde a la clase social de tintes aristocratizantes a la que dichos autores pertenecían o, quizás de manera más acertada, *querían pertenecer*, su manera de componer fue durante sus primeros años eminentemente «de salón».

El factor social cobró gran importancia en el desarrollo de la música. En toda Europa la problemática de dedicarse a un oficio –para colmo de carácter artístico– se subsanaba por medio del salón, en ocasiones organizado alrededor de alguna sociedad cultural. En el caso ruso, si atendemos a los datos aportados por el mismo Glinka,⁷⁸ este tipo de centros eran prácticamente inexistentes. En cualquier caso, el surgimiento de estos círculos caseros permitió la creación de lo que Elías Canetti denomina «cristales de masa».⁷⁹

Un «cristal de masa», según Canetti, es un grupo de personas que se caracteriza por constituir una comunidad en la que todos sus miembros tienen la misma jerarquía. En su condición de igualdad, también todos ellos tenían licencia de disfrazarse de lo que quisieran, y en este caso la música será una de las artes principalmente agraciadas, erigiéndose como protagonista –debido a su carácter también grupal– respecto a las artes plásticas, y normalmente combinada con la poesía (que también se leía en voz alta, adquiriendo por tanto un cierto carácter «comunitario»). Las señoritas de bien –incluso después de casadas–⁸⁰ podían dedicarse en estos círculos al canto. La composición, incluso por parte de los hombres, seguía siendo un terreno ambiguo, como dice Daniel Snowman: «Los músicos, a pesar de que tuvieran un gran talento, no eran considerados socialmente como iguales por aquellos para quienes actuaban».⁸¹

Al igual que en la mayoría de sitios de Europa, en Rusia se añadía un factor enormemente importante a la hora de establecer las relaciones sociales en estas comunidades: el hecho de tocar un instrumento o ser hábil con el canto era un *plus* en las señoritas en edad de merecer (las descripciones del mismo Glinka de las damas de su edad así lo demuestra). Con el tiempo también la composición, en el caso de Glinka, será una importantísima «arma de conquista», siendo éste uno de los primeros campos en los que comenzó a abordar el soñado oficio en estos salones. Esta actitud fue imitada por Dargomyzhski, 10 años más joven. El hecho de que no existieran maestros privados de composición y de que ambos, Glinka y Dargomyzhski, tuvieran que salir al extranjero es también representativo.

⁷⁸ Cf. M. GLINKA: *Memoirs...*

⁷⁹ Elías CANETTI: *Masa y poder*. Muchnik, 1985.

⁸⁰ Este modelo se observa especialmente bien en España, Cf. Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: «Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.) *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1081–1092.

⁸¹ Daniel SNOWMAN: *La ópera: una historia social*. Siruela, 2012, pág. 186.

En 1727 Pedro I había elaborado una tabla de rangos en la que básicamente los únicos que estaban en los escalafones superiores eran aquellos que pertenecían a los estamentos militares.⁸² Es más que probable que en esta época aún perduraran nociones de ese tipo: el Liceo creado por Alejandro I estaba pensado para formar soldados y funcionarios de élite, y de hecho el mismo Pushkin, en su conocido afán por el ascenso social, era funcionario de Asuntos Exteriores. Era éste un puesto meramente nominal pensado para los jóvenes aristócratas precisamente con ese fin: el de lograr alcanzar rangos más altos dentro de la nobleza.⁸³ Pushkin fue uno de los primeros aristócratas que se atrevió a cometer el oprobio de vender sus libros por dinero en una época en que quedaba terminantemente prohibido comerciar con las musas, bajo la máxima «No hay por qué vender la musa; basta con vender el manuscrito».⁸⁴

Como demostración de que los primeros años como compositor Glinka se movía en estos ambientes, baste el dato de que, hasta su incursión en el mundo del teatro —antecedido quizás por sus años previos de formación en Italia, de 1830 a 1833— realizó prácticamente todas sus composiciones para «señoritas» (dedicadas expresamente a ellas)⁸⁵ o para ser tocadas en los salones que ellas frecuentaban, cumpliendo así un importante rol para la música de aficionados. Parecería, así, que mientras el género femenino se dedicaba más bien a la interpretación, Glinka abrió la puerta para que el género masculino mostrara su valía mediante la composición. Muchos de sus colegas le recriminaron sus «entretenimientos frívolos» y le instaron a abandonar la profesión. El mismo Pushkin temía con terror que le consideraran exclusivamente un «hombre de letras».⁸⁶

Algunos analistas destacan que este rasgo, la música de salón, era intrínseco a su música, en palabras de Borís Gasparov: «las canciones de Glinka [...] ocultan su maestría en el detalle detrás de la humilde fachada de la improvisación de salón».⁸⁷ Eso sí, todo ello quedaba rodeado de un halo romántico que permitía al autor adscribirse dentro del gremio de los «artistas»: «Dirás que malgasto las horas. Pero, ¿qué quieres? Amo la música —y tú sabes que es mi pasión—. A lo mejor, con el paso

⁸² Simon S. MONTEFIORE: *The Prince of Princes: The Life of Potemkin*. St. Martin's Press, 2000, pág. 21.

⁸³ Vikenti VERESAIEF: *Vida de Pushkin: ensayo biográfico*. Madrid-Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938, pág. 10.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 19.

⁸⁵ Aparte de menciones anónimas que recorren sus *Memorias*, también existen casos concretos, como su fructífero periodo de composición mientras estaba en casa de Aleksei Andreevich Ushakov, donde, para ejecutarlas con su bella hija de 18 años compuso las primeras composiciones que fueron a imprenta: las variaciones sobre la canción italiana *Benedetta sia la madre*. Cf. *Ibid.*, pág. 35.

⁸⁶ Alexander PUSHKIN: *Antología lírica...*, pág. 15.

⁸⁷ «Glinka's songs [...] hide their mastery of the artistic detail behind an unpretentious façade of a salon impromptu», en Boris GASPAROV: «Pushkin in Music», en Andrew Kahn (ed.) *The Cambridge Companion to Pushkin*. New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 159–173. Merece la pena, también, el análisis que realiza en Boris GASPAROV: *Five Operas and a Symphony...*, comparando la música de las óperas de Glinka a la música de salón.

de los años, seré capaz de darme cuenta de que debería haber empleado mejor mi pobre ingenio, pero hoy por hoy no puedo resistir la tentación».⁸⁸ Las dudas que se presentan a este atento y misterioso interlocutor siguen en esta línea: «[...] si te he de confesar toda la verdad, no me siento particularmente contento. Trabajo, trabajo, trabajo, y a menudo me pregunto, ¿para qué todo esto?». Y es en esta fecha, 1834, cuando añade: «Lo importante es que el tema sea nacional –sobre todo el tema, pero también la música–, para que mis queridos compatriotas se encuentren como casa y no me juzguen como a un fante que quiere hacer gloria a costa de las plumas de otros».⁸⁹

Glinka, recalcitrante, responderá que «llegará un momento en que triunfe, pero que ahora debe agarrarse a los usos típicos de su edad».⁹⁰ El «cristal de masa» y su capacidad para igualar a todos tendría también sus consecuencias en la manera de relacionar a los miembros de la burguesía con la alta aristocracia. En estos ambientes ambos debían ser tratados como pertenecientes a un mismo estamento. Por tanto, la presencia en estos lugares «frívolos» era también un buen aliciente para un joven con aspiraciones como lo era Glinka. Y es que estos saloncitos no englobaban exclusivamente a la burguesía, sino que las fronteras estaban tan poco diluidas que también los zares estaban incluidos en ella, especialmente alrededor del mundo del teatro. Autoridades imperiales y clases altas burguesas asistían como espectadores en un mismo recinto a los espectáculos que se presenciaban en el Bolshói (Bolshói Kamenni Teatr –es decir, *kamenny* o de piedra–), mientras que las clases más bajas se agolpaban en el *derevnyy* (o de madera).

Las actividades que Glinka realizaba con su orquesta –heredadas de las que a su vez realizaba su tío en la orquesta de su finca de Novospaskoie–, y los experimentos de composición a su alrededor no eran tan criticados, considerados, al contrario que estas actividades «de salón» *dignas de un señor*. Una vez iniciado el ejercicio de la composición profesional –no tan lejana de estos círculos, el lugar donde podemos imaginar que se gestaban de manera habitual los encargos–, nunca abandonó del todo estas composiciones, congénitas al modo de socializar en la época.

⁸⁸ «Dirai che perdo le mio [*sic*] ore. Ma che vuoi? Amo la música –e tu sai che è la mia passione. Forse, coll'andar degli anni, potrò accorgermi che avrei dovuto impiegare meglio il mio povero ingenio, ma per ora non so resistere alla tentazione...». Carta de Glinka no catalogada a destinatario desconocido, ca. 1825-28 (según nuestras hipótesis estaría más cerca de 1825), citado en Михаил Иванович ГЛИНКА: М. П. Глинка. Литературные произведения и переписка. Музыка, 1973, pág. 33.

⁸⁹ «[...] se t'ho di confessare tutta la verità, non mi sento il gran che tranquille [*sic*] e contento di me stesso. Lavoro, lavoro, lavoro – ma spesso mi domando, e perchè questo? [...] L'importante è che il soggetto sia nazionale – il soggetto anzitutto, e la música, così che i miei cari compatriota [*sic*] si trovino come in casa loro, e non mi giudichino d'altronde per un millantatore che voglia farsi bello delle penne altrui», Carta de Glinka no catalogada a destinatario desconocido, ca. 1825-28 (según nuestras hipótesis estaría más cerca de 1825), citado en *Ibid.*, pág. 53.

⁹⁰ «frivolous amusements», «I would be a success later on, but that now I thought it well to pay heed to my own inclinations and my age», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 33.

3.2 Un don Juan en el salón de San Petersburgo

La figura del don Juan no sólo pobló la literatura de Pushkin. Está presente, de manera tanto literal como figurada, en el mundo social de la época. En 1828 se representó el *Don Giovanni* de Mozart, en ese mismo año, hacia junio, un Glinka de 24 años actuaba como el personaje de doña Ana en la introducción de *Don Juan* «vestido con traje blanco musulmán y una peluca roja»,⁹¹ quizás acorde a las descripciones de Richard Twiss en su conocido libro: «En general los moros que vi aquí eran hombres altos y atractivos, con barbas largas, sus brazos y piernas están al descubierto, llevan turbantes en la cabeza y zapatillas amarillas en los pies».⁹²

El atuendo de Glinka se englobaba en el contexto de las diversiones que realizaban en el entorno doméstico del príncipe Vasili Petróvich Golitsyn, que atraían incluso a las multitudes de la zona, agolpadas alrededor de las ventanas. La presencia del traje «musulmán» sigue de nuevo la pista de la importancia de la filiación islámica en relación con Rusia, además de seguir ciertas modas ya implantadas en Francia donde se podían encontrar «hombres vestidos de turcos con blusas azules que ofrecían dulces perfumados que podían olerse desde la distancia».⁹³ Poco más tarde repitieron algunas de las piezas en Tsárskoie Seló, para cuya celebración Glinka compuso *Lila en la mantilla negra* [*Лилия в черной мантилье*] obra hoy perdida,⁹⁴ continuando en el círculo temático de la España exótica.

Existe cierta tentación de pensar que existiera alguna relación en la elección de Glinka, Verstovski o Dargomyzhski con el mito de la exaltación de la «libertad» que transmitía Pushkin a través de don Juan, y adscribirles a los círculos políticos más cercanos al progresismo. Sin embargo, a pesar de que abundan los ejemplos de filiación donjuanesca, y de que utilizaran a lo largo de su vida una gran cantidad de poemas de Pushkin para su musicalización, serán exponentes de otro tipo de visión hacia lo hispano, que se deja entrever en estos entretenimientos celebrados en casa de Golitsyn.

Las fuentes que Nikolái Stepánov aporta en su *Álbum musical con caricaturas* de 1849 [Imagen 1], introducen el factor necesario para comprender que un matiz distinto englobaba la música de salón, estableciendo grandes diferencias frente al afán liberal de Pushkin. Se trata, precisamente, de la influencia del factor social y de las veladas junto a «señoritas». «En estos tiempos no me importaba la compañía de los

⁹¹ «a white muslim dress and a red wig», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 46.

⁹² Richard TWISS: *Viaje por España en 1773*. Ediciones Cátedra, 1999, pág. 193.

⁹³ Ralph P. LOCKE: «Cutthroats and Casbah Dancers», en Jonathan Bellman (ed.) *Exotic In Western Music*. UPNE, 1998, pág. 111.

⁹⁴ Agradecemos al Archivo Glinka de Moscú la ayuda proporcionada.

hombres, prefiriendo la de las mujeres y jóvenes damas a las que agradaba mi talento», confesaba el mismo Glinka hacia 1824.⁹⁵

Y, de hecho, el aire hispano propiciaba este ambiente de conquistas. Recuérdense las palabras –provocadoras– que surgían en estos poemas: «Aquí estoy, Inesilla / bajo tu balcón [...] / Henchido de coraje [...]». Sin duda aportaban cierto color al ambiente de *conquistas* amorosas de salón que reinaba en San Petersburgo y en los círculos en que se movían los compositores durante estos primeros años. *Aquí estoy, Inesilla* fue compuesto para la futura mujer de Glinka, María Petrovna, junto a *Apenas te había conocido* [Только узнал я тебя], en los años en que la cortejaba, hacia 1835. Otros poetas iniciaron de manera prematura esta moda, como fue el caso del soneto que A. A. Délvig dedicaría a Sofía Pomarovna junto al famoso libro –cargado de tintes exóticos– *Recuerdos de España* de Bulgarin, que dice así:

En España el amor no es un forastero.
No es allí huésped, es familiar, es de la casa.
Con las castañuelas, junto a la joven alegre,
canta y baila como un español. [...]

Pero él, todopoderoso, tampoco es mezquino con nosotros
y en el Norte con tu generosidad
¿No fue él quien puso brillo en tus ojos
un coral en tus labios, la perlada fila de dientes,
y trenzó rizos con esa suave seda de tus cabellos,
y a ti toda te rodeó de encanto?⁹⁶



Imagen 1. *Álbum de caricaturas* de Nikolái Stepánov⁹⁷

⁹⁵ «At that time I did not care of the company of men, preferring that of women whom my musical talent pleased», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 31.

⁹⁶ M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pág. 119.

⁹⁷ Николай Александрович СТЕПАНОВ: Михаил Михайлович Глинка глазами современника: альбом рисунков Н.А. Степанова из собрания Российской национальной библиотеки. В. И. РЯБЧИКОВ; Л. С. ГЕЙРО

Y es que al margen de la libertad –y de los tópicos de capa y espada que ya estaban muy difundidos en la Rusia de esta época– los elementos de «pasión» identificados con lo español comienzan a aflorar cada vez con más fuerza. En la canción *El conquistador* [Победитель] de Glinka (cuyo texto en este caso no pertenece a Pushkin) su protagonista no puede evitar sucumbir a los efectos que le produce el fragor de su sentimiento. Es notable observar que la fuente de esta canción no es rusa, sino una traducción casi directa realizada por Vasili Zhukovski. Ludwig Uhland, el autor original del poema (*Der Sieger*, 1809)⁹⁸ era también en Rusia un poeta de gran fama, y había sido versionado por Alekséi Verstovski (*Tres canciones escaldas*, [Три песни скальда]). Con todo, Uhland es conocido especialmente como referencia en la poesía amorosa que, al contrario de la rusa, no tenía en cuenta los tópicos de lo español a la hora de narrar los efluvios de la pasión tal y como se puede observar en su colección de poemas.⁹⁹

El conquistador

Cien bellas mujeres de ojos claros
se encontraban en el torneo.
Todas, florecillas silvestres;
Una, como una rosa.
A ella miraba yo fijamente
como el águila que mira al sol.

De mis calientes mejillas
¡ardía la visera!
¡Cómo golpea al corazón
a través de la pesada, dura armadura!
Arde el silencio de miradas resplandecientes
mi alma se convierte en una hoguera;
los dulces discursos
transforman a mi corazón en tormentoso torbellino
Y ella, joven mañana,
me convirtió en poderosa tormenta.
Corrí, me lancé
Y nada se me ha resistido.¹⁰⁰

(eds.). Российская национальная библиотека, 2005. [Nicolái A. Stepanov, *Mijaíl Mijaílovich Glinka en los ojos de sus contemporáneos: álbum de dibujos*].

⁹⁸ Ludwig UHLAND: *Gedichte*. Stuttgart, 1815, pág. 232. Digitalizado en: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/uhland_gedichte_1815/?hl=hundert&p=232, consultado el 15/VII/2014.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Сто красавиц светлооких
Председали на турнире.
Все - цветочки полевые,
А моя одна как роза.
На нее глядел я смело,
Как орел глядит на солнце.

(Ludwig Uhland 1809, Glinka 1832)

De hecho, aunque textualmente el poema carezca de referencias a lo hispano—como sí ocurría anteriormente (Sevilla, Guadalquivir)—, musicalmente pertenece al género del bolero. La alusión musical hispana se da por el contenido, la pasión, además irrefrenable (nótense los versos «Corrí, me lancé / Y nada se me ha resistido»). A pesar de su dificultad para verse reprimida, estos arrebatos difícilmente se pueden relacionar con las alusiones al liberalismo político que observábamos en Pushkin. Se establece, por el contrario, un vínculo más fácilmente asimilable a la conquista de tipo amorosa de salón.

Volviendo sobre el texto, resulta particular que de nuevo sea el personaje masculino la «bestia indomable» —que se deja ver mejor en este poema—, a diferencia de cómo se ha entendido lo oriental y la femineidad. Tradicionalmente estas tesis, que están sobre todo relacionadas con el mito de *Carmen*, sostienen cómo lo femenino era identificado con lo pasivo, lo oriental, lo indomable; el símbolo de una libertad que no puede ser subyugada. Las composiciones que rodean el ámbito de Glinka, tanto poéticas como musicales, parecería que algunos de los atributos tradicionalmente asimilados a la mujer son trasladados al hombre, que será quien sobrepase los límites en su afán por la búsqueda de la libertad, en todos los sentidos.¹⁰¹ Todo ello tendrá repercusiones en el lenguaje musical.

Si se realiza un estudio detenido de la música lírica de Glinka se percibe una clara diferenciación entre las obras de carácter hispano y las que no lo son. Las del primer grupo pertenecen al *acto* de la conquista amorosa, mientras que las demás

Как от щек моих горячих
Разгоралось забрало!
Как рвалось пробиться сердце
Сквозь тяжелый, твердый панцирь!
Светлых взоров тихий пламень
Стал душе моей пожаром;
Сладкошепчущие речи
Стали среди бурным вихрем;
И она — младое утро
Стала мне грозой могучей;
Я помчался, я ударил —
И ничто не устояло.
La traducción es nuestra.

¹⁰¹ La presencia de unas canciones de salón «hispanas», dedicadas en cierta medida a la conquista ha sido registrada también por Mijaíl Pavlovich ALEKSEEV: *Rusia y España: una respuesta cultural*. Seminarios y Ediciones, 1975, Cf. pág. 119. Y así, el soneto que A. Délvig le dedicará a Sofía Dmitrievna Pomonariova será:

En España el Amor no es un forastero
No es allí huésped, es familiar, es de la casa
Con las castañuelas, junto a la joven alegre, canta y baila como un español.

canciones rusas de su producción se dedicarían a un sufrimiento mucho más romántico del amor no alcanzado o, incluso, cercano a lo lacrimógeno. Así, el mito sexual de lo oriental parecería ir mucho más allá de lo usualmente propuesto, siendo el hombre exótico (esta vez respondiendo al tópico vigente hoy en día de «lo latino»), por una vez, el seductor.

Al margen de la temática del tipo amoroso-sexual, presente en todas las composiciones, existe otro matiz también muy en boga en la época y que impregna gran cantidad de las piezas. Y es que inevitablemente tanto el don Juan como el Quijote, los dos héroes por excelencia, remitían a un pasado caballeresco. Esta doble huida, constante en todo el romanticismo, consigue alejar en el tiempo y en el espacio, multiplicando la evasión que se desea alcanzar.

3.3. Polonesa... ¿o bolero? La música del seductor español

La musique de La vie pour le tsar es toute empreinte de nationalité russe et polonaise
César Cui¹⁰²

La música de salón de estos años camina en dirección a los ideales que se han analizado. Prácticamente un solo género fue el que dominó el panorama de la canción rusa en dichos ambientes: el bolero.

El bolero como género cancionístico tuvo también un gran auge en España. Surgió, tal y como testimonia Celsa Alonso, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, cuando la danza se dignificó —eliminando algunos de sus pasos más escandalosos— y su ritmo triunfó en los salones de la época.¹⁰³ La presencia subyacente del baile seguía en pie, representante de la «sensualidad» que encuadraba a España dentro del círculo de tópicos orientales. Ya decía la *Bolerología* de Rodríguez Calderón:

Es indispensable que usen de calzones y vistan faldi-corta. Porque no descubriéndose las pantorrillas de nada sirve en molestarse el ejecutar estas diferencias.¹⁰⁴

Tesis subrayada por algunos boleros de la época:

Yo soy de poca edad, rica y bonita
tengo lo que llamar suelen salero,
y toco y canto y bailo hasta el bolero;
Y ando que vuelo con la ropa altita;
Si entro en ella, revuelto una visita,
y más si hay militar o hay extranjeros.¹⁰⁵

¹⁰² César CUI: *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881, pág. 23.

¹⁰³ Celsa ALONSO: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, pág. 49.

¹⁰⁴ Javier SUÁREZ-PAJARES: «Bolero», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II, pág. 558.

¹⁰⁵ Versos de la *Descripción de una niña de moda*, publicado por Forner en el *Diario de Salamanca* en 1794. C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 33.

Su carácter había sido bastante apaciguado a lo largo del XIX:

[...] Vimos bailar el bolero en París; pero la decencia había dulcificado los colores, y el gusto no ha querido que fueran más vivos.¹⁰⁶

Y es que aunque sus reglas fueran decentadas muy a menudo durante el siglo XIX, todo baile español tenía ese halo de sensualidad ya antecedido por el temido y escandaloso fandango. La elección de una danza como el bolero sería fácil de identificar con el prototipo de la seducción y la conquista, tan difundidos en los salones de la época. Esto ocurría especialmente en París, donde comenzaba –y prevalecería aún durante varios años– el auge de la sensualidad a través de la danza.¹⁰⁷

Su patrón rítmico se conecta fácilmente con el de la polonesa, que ha confundido ya a algún que otro investigador.¹⁰⁸ Ciertamente es que tras la «invasión» de una tropa de gitanos húngaros en París en los años 40 se describe su danza con tanto énfasis erótico como se había descrito de manera anterior el bolero,¹⁰⁹ pero ambos géneros poseen características diferenciadoras.

La polonesa era la forma musical que los rusos elegían a la hora de identificar a los polacos como una gran fuerza militar –a quienes sólo ellos serían capaces de vencer– en grandes coros cantados por hombres. El himno ruso fue una polonesa durante más de cuarenta años. Se titulaba nada más y nada menos que *Truenos de la victoria, ¡resonad!*, escrito en honor del triunfo de Catalina II en 1791 sobre los turcos. Glinka en 1836 seguiría en esta línea temática a través de *Una vida por el zar* y, como gran parte de las iniciativas que emprendió el compositor, la polonesa se convirtió en un tópico en obras tan conocidas como *Eugenio Oneguín*, *Borís Godunov* o *El príncipe Ígor*, entre otros muchos casos. Más tarde, y con gran honra para Stásov, Glinka dedicará una polonesa-bolero al zar Alejandro II haciendo uso de dicha dualidad entre el género ruso y el hispano.¹¹⁰

El patrón rítmico resulta idéntico en ambos géneros: (♩♩♩♩),¹¹¹ pero no así el resto de características [Ejemplo 1 y 2].

¹⁰⁶ «[...] on a vu danser le *volero* [*sic*] à Paris; mais la décence en avait adouci les couleurs, et le plaisir n'a pas désiré qu'elles fussent plus vives». Citado en L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 112.

¹⁰⁷ Rocío PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005.

¹⁰⁸ En primera instancia Brown considera la obra como un bolero, matizando en nota a pie que se describe como un romance español, considerando que «Glinka's compositions in polonaise and bolero manners are often indistinguishable». D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pág. 65.

¹⁰⁹ Gerhard STEINGRESS: ...y *Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara, 2006, pág. 105.

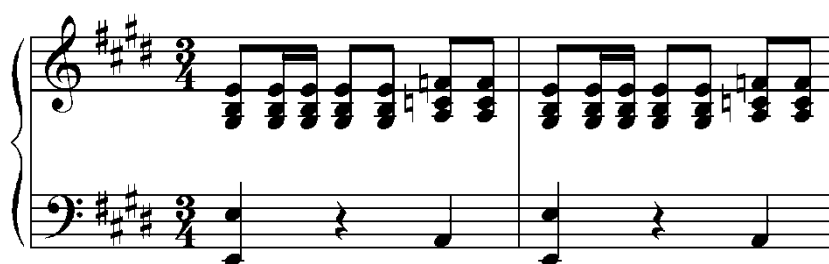
¹¹⁰ Cf. «Capítulo IV. España como pretexto: Nacionalismo, orientalismo y folclore (1860-1900)».

¹¹¹ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 63.



Ejemplo 1. Coro masculino de la polonesa de *Una vida por el zar*, «¡Sirve el vino! ¡Bebe hasta el fondo! ¡La guerra nos da sus frutos!», Acto II, nº 5.

Ciñéndonos sólo a los compases correspondientes al patrón rítmico se observa en la tipología del bolero la persistencia de un cierto tipo de adorno armónico identificado con el tercer tiempo del compás, como se observa en el comienzo *El conquistador* de Glinka [Ejemplo 2], que responde a una necesidad de acentuación rítmica en esta parte. Aunque generalmente con el término floreos nos referimos en música a aquellas notas extrañas al acorde que se sitúan a distancia de segunda de la nota real, identificamos con este término a los acordes que generalmente se utilizan para generar esta sensación de ornamento, también armónica, inherente al género del bolero.¹¹² Dargomyzhski aprovechó esta inestabilidad del tercer tiempo para cambiar los acordes en función de las exigencias armónicas de la canción, como se observa en *La niebla viste Sierra Nevada*. Otros autores mantienen idénticos el patrón rítmico y armónico de esta figuración respecto a la polonesa, centrándose en otras diferencias atribuidas al estilo hispano como la versión de *Del céfiro nocturno* de Verstovski.



Ejemplo 2. Mijail Glinka, *El conquistador*, introducción, 1832.

Normalmente, tal y como se verá en el análisis detenido de las composiciones, a estos adornos armónicos se suelen añadir otro tipo de detalles que distinguen al

¹¹² Este carácter «masculino» del bolero ha sido anticipado –aunque no desarrollado– por otros textos como: Изабелла И. БЕЛЕНЬКАЯ: *Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике...*, pp. 17, 24. Sin embargo, la autora relaciona lo masculino con la danza y lo femenino con la serenata. Nuestro estudio apunta más hacia un enfoque desde el punto de vista de la mujer a medida que nos adentramos en los años cuarenta, y no a una división por géneros

bolero de la polonesa, entre los que destacan las vocalizaciones y los floreos melódicos. Debido a que la presencia de lo hispano se reduce en algunos compositores a un mero aderezo, en ocasiones esporádico y confundible con las vocalizaciones italianas, es comprensible que en alguna ocasión encontremos cierto tipo de ambigüedad.

En cualquier caso, y a pesar de las diferencias con la polonesa y el bolero, está claro que tanto por su música como por la elección de sus letras (mayormente de Pushkin) y contextos (el salón) el bolero ruso estaba de nuevo mucho más ligado al mundo «masculino» que al «femenino». Su relación con la polonesa, sumada a la clara vinculación de las poesías, dedicadas al arte de la conquista, genera que el bolero se inserte en el campo semántico de la fuerza, lo militar, la conquista. A diferencia de lo oriental, cuya voluptuosidad ya se dejaba sentir en las canciones que los rusos tomaban de los países de la periferia (desde el folclore húngaro a, sobre todo, el de los países del Cáucaso), lo hispano vuelve a adquirir en la música de estos años un sentido diametralmente opuesto.

Contrasta con las otras visiones más cerca del embrujo que normalmente se identificaban con la danza española en Europa. En otros lugares como Francia las tiranas, seguidillas y boleros –que en España se bailaban en parejas hasta los años 40, momento de la llegada de Glinka¹¹³–, estaban pensadas especialmente para personajes femeninos (bailarinas) y eran las formas de identificación más típicas con lo español.

No se debe olvidar tampoco la indecencia que rozaban numerosas danzas españolas como el fandango, que había hecho proferir muchas exclamaciones a los extranjeros que habían visitado España:

Existen también duquesas [...] que no ponen trabas a su reputación cuando se trata del fandango¹¹⁴.

El fandango era un género prácticamente inexistente en el repertorio de salón ruso, al igual que géneros menos escandalosos como la tirana. No se debe atribuir su omisión exclusivamente a que fuera un género de género «femenino» –ausente como narrador de las canciones de salón rusas–, sino a razones de índole más bien práctico. La presencia de tiranas y fandangos en otros países como Francia es fácilmente explicable debido a su cercanía y a la emigración constante que se realizó entre ambas naciones en el siglo XIX¹¹⁵. Llegará el fandango, pero será traído de manos de las composiciones orquestales¹¹⁶. Mientras tanto serán tiempos de auge del bolero, que

¹¹³ Así lo testimonian, por ejemplo, las críticas que aparecen en los periódicos en los años 40. Cf. *Diario de Madrid*, lunes 4/XI/1840, pág. 4.

¹¹⁴ «There are also duchesses and other very distinguished dancers whose reputation has no limits when it comes to fandango». «Carta al duque de la Valière» (24/XII/1764), José García MERCADAL: *Viajes por España*, Alianza Ed, 1972, vol. III.

¹¹⁵ Cf. C. ALONSO: *La canción lírica...*

¹¹⁶ Cf. Capítulo III, «2.1. Un antecedente, el Bolero de Dargomyzhski».

tuvo mucha más facilidad de aclimatarse a Rusia gracias a su aire familiar con la polonesa, una vieja amiga de las incursiones musicales rusas.

4. «Hable español». Las canciones de estilo hispano en la obra de Verstovski, Glinka y Dargomyzhski

Ces noms retentissants de l'espagnol, ces noms qui ne peuvent être prononcés sans que déjà l'imagination croie voir les oranges du royaume de Grenade et les palais des rois maures

Madame de Staël¹¹⁷

En las fuentes literarias del siglo XIX los elementos de identificación de lo español estaban muy claros. Por ejemplo, en cuanto a la vestimenta, mantillas y capas serían el elemento más recurrente, aunque poco a poco estos tópicos fueran cayendo cada vez más en desuso en el mismo suelo español. Si hubiera que elegir un color, éste sería el negro, acentuando la conexión con la leyenda negra, siempre presente, y el riguroso luto que se hacía ley en el reinado de Felipe II. Y en cuanto a la hora del día, en contraste con la luminosa *giornata* de *El barbero de Sevilla*, en el siglo XIX siempre predominará claramente el albor de la luna respecto al ardiente sol de Sevilla. Dos instrumentos están siempre presentes: no sólo la guitarra, también la espada —herencia de las comedias de «capa y espada» del Siglo de Oro, altamente famosas en Rusia—¹¹⁸ e, incluso, como medio de transporte, el caballo.

En las canciones los argumentos destacan más que por la nocturnidad y el «bandolerismo» del español, el tópico del «conquistador» nocturno —muy frecuentemente ambientado en el pasado—, el don Juan libre de las convenciones sociales —pero también fuerte y aguerrido— tan admirado por los rusos.

Del mismo modo en que los tópicos de lo hispano en la literatura rusa estaban claramente establecido, la música comenzó a impregnarse de ellos. De manera general se puede determinar que las piezas hispanas son composiciones cortas, habitualmente de carácter estrófico, con pequeños rasgos pintoresquistas que remiten a lo español.

A continuación presentamos las canciones de los autores que jugaron un papel más determinante para el género español: Alekséi Verstovski, Mijaíl Glinka y Alexander Dargomyzhski.¹¹⁹ Al haber preferido ordenar las canciones por autor y no por cronología, facilitamos a continuación una tabla en que se aclara el orden temporal de cada una de las obras de cada compositor, así como el género musical al que más se acercan.

¹¹⁷ Citado en L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne*, pág. 45.

¹¹⁸ Cf. M. ALEXEEV: *Rusia y España...*

¹¹⁹ Un análisis detenido de compositores menos conocidos se puede encontrar en: Изабелла И. БЕЛЕНЬКАЯ: *Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике...*

Autor	Título original	Título traducido	Autor del poema	Género	Fecha
V. Verstovski	<i>Ночной зефир</i>	<i>Del céfiro nocturno</i>	A. Pushkin	Bolero (intermediado)	1827
M. Glinka	<i>Победитель</i>	<i>El conquistador</i>	L. Uhland	Bolero	1832
M. Glinka	<i>Я здесь, Инезилья</i>	<i>Aquí estoy, Inesilla</i>	A. Pushkin	Serenata	1834
M. Glinka	<i>Ночной зефир</i>	<i>Del céfiro nocturno</i>	A. Pushkin	Canción rusa (intermediada)	1838
A. Dargomyzhski	<i>Оделась туманами Сиерра-Невада</i>	<i>La niebla viste Sierra Nevada</i>	V. Shirkov	Bolero (intermediado)	1839-1840
M. Glinka	<i>Болеро (Прощание с Петербургом)</i>	<i>Bolero (Despedida a San Petersburgo)</i>	N. Kúkolnik	Bolero (libre)	1840
A. Dargomyzhski	<i>Ночной зефир</i>	<i>Del céfiro nocturno</i>	A. Pushkin	Canción rusa (intermediada)	1840
A. Dargomyzhski	<i>Рыцари (versión original del poema Пред испанкой благородной)</i>	<i>Los caballeros (versión original del poema Ante una noble española)</i>	A. Pushkin	Arcaizante	1842

Tabla 1. Canciones de estilo musical hispano 1820-1845.

Existen, además, otras obras en que, a pesar de la temática claramente hispana – en ocasiones compuestas intencionadamente así para el autor– se ha elegido para su musicalización un estilo claramente ruso. Sólo hay un caso, y es *Стой, мой верный, бурный конь* [*Espera, mi fiel caballo impetuoso*], compuesta por Glinka en 1840.

4.1 Alekséi Verstovski: del vaudeville al primer salón

El primero de los autores que se introducen en el género de las composiciones de salón hispano es Alekséi Nikoláovich Verstovski (1799-1862), considerado el primer compositor romántico con intenciones nacionalistas.¹²⁰ Inició su obra artística en Moscú, y es famoso por sus más de 33 vaudevilles y por sus abundantes composiciones para el salón, entre las que se contaban tanto canciones como danzas, que también introducía en sus obras escénicas. Su monopolio en la escena rusa provocó que a la llegada de Glinka aceptara de muy mala gana que este recién llegado fuera considerado el «gran compositor» en habla rusa. Verstovski, pese a sus conexiones con el vaudeville, había iniciado una importante trayectoria en la conquista de lo nacional.

Alekséi Verstovski comenzó su andadura española escribiendo la ópera-vaudeville *La nostalgia* [*Тоска по родине*] (1839), con libreto de Mijaíl Zagoskin. Su formato consistía, como era usual en los dramas musicales antes de Glinka, en una especie de *opéra-comique* en que se alternaban partes habladas con partes cantadas. En *La nostalgia* el protagonista, un pequeño propietario de nombre Zavolski, se enamora

¹²⁰ Лю ЦЗЮНЬ; Чэн МИНЬЮ: «Становление русской оперы», *Биологические Науки* 7, 2010, pág. 30. [Lio TSIUN, Chen MINIU: «La formación de la ópera rusa»].

de una joven. Repentinamente la descubre con un extraño, en quien Zavolski reconoce a alguien que anteriormente le había salvado la vida. No queriendo interferir entre esta relación huye a España, donde una mujer casada, doña Rosalía, queda prendada del joven ruso. Con la firme voluntad de salvaguardar el honor de la familia, corre de vuelta a Rusia.¹²¹ Este modelo quiebra en cierto modo el establecido en el salón, desligándose del tópico «conquistador» —que quizás no sea tan necesario en la escena—, y más bien denunciando la ligereza de las mujeres casadas, cuestión en la que coincide con numerosos extranjeros que viajaron a España.¹²²

La nostalgia es, además, una de las primeras obras musicales —al margen, quizás, de *Melomanía* de Martín y Soler, de 1790— en las que conviven personajes rusos e hispanos. Dado el precedente de una tipología teatral con esta misma estructura —y a cuyo personaje español se llamaba con el jocoso nombre de *guispanets*—, es probable que existan más tipos de operetas de este tipo.

La importancia de ubicar a Verstovski en este apartado reside en sus canciones de tipo hispano, muy en concordancia con la época y las del propio Glinka o Dargomyzhski. Verstovski fue el primer autor que en 1827 musicalizó uno de los poemas de Pushkin antes mencionados, *Del céfiro nocturno*, bajo el título de *Canción española* [*Гиспанская песня*], iniciando la trayectoria de emular al gran poeta a través de las notas.

Del céfiro nocturno es una obra que alterna copla y estribillo, reproduciendo la estructura del original de Pushkin. Tres estribillos (que repiten incansablemente «Del céfiro nocturno / éter fluye. / Bulle, / huye / el Guadalquivir») están acompañados por ritmo de bolero. A ellos se intercala una sección de copla que se diferencia de la primera parte no por su tonalidad, sino, como en numerosos casos también españoles,¹²³ por su ritmo en cuatro por cuatro y con figuraciones más rápidas —con la consiguiente desaparición de la estructura rítmica del bolero—. La copla será la responsable de ir narrando la historia, que, como ya se ha resaltado en la transcripción del poema (*vid.* pp. 19-20), tiene poca acción: más bien se limita a rogarle a la dama que enseñe, literalmente, «su divino pie». Quizás porque fuera innecesario de añadir significados relacionados con el texto, Verstovski mantiene el mismo contorno melódico de la copla en sus dos enunciaciones. El contraste entre las dos secciones, especialmente por el ritmo, hace que la sensación global sea de bolera intermediada, es decir, de un bolero al que se le intercala una canción. Adoptamos muchos reparos a la hora de mencionar esta estructura ya que, de manera estricta, la bolera intermediada

¹²¹ Абрам Акимович ГОЗЕНПУД: «Опера Алексея Верстовского *Тоска по родине*», *Классическая музыка*, <http://www.classic-music.ru/opera_toska.html>, consultado el 08/IV/2014. [Abraham A. GOZENPUD: «La ópera de Alekséi Verstovski *La nostalgia*». Agradezco a Irina Górnaya haberme facilitado esta información.

¹²² Esteban PUJALS: *Lord Byron en España y otros temas byronianos*. Madrid, Alhambra, 1982.

¹²³ Cf. C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 108.

mantenía las relaciones música texto del bolero, cosa que aquí no ocurre, tampoco en la sección acompañada por ritmo de bolero.¹²⁴

Desde su introducción la pieza hace gala de una de las principales características de lo que generalmente se considera música popular (estilizada): el cambio a la tonalidad menor, que más tarde los rusos considerarían como propio,¹²⁵ y que en este caso se reduce a un guiño en un par de compases, de sib mayor a re menor. Al margen este pequeño giro la obra mantiene una práctica unidad tonal, acorde con el estilo directo de Verstovski, acostumbrado al género de la opereta.

Lo hispano está dado sencillamente por el ritmo de bolero y por pequeños floreos alrededor de las notas del estribillo. Algunos interludios del piano (c. 3 [Ejemplo 3]) recuerdan a la «entrada» que se daba también en los géneros de baile españoles.

The image shows a musical score for a piece titled 'Canción española' by Verstovski. The score is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano introduction features a bolero rhythm with a series of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal melody enters with a triplet of eighth notes. The lyrics are in Russian: 'Ночной зе - фир - стру - ит э - фир'. The score includes a 'mf' dynamic marking and a triplet of eighth notes in the vocal line.

Ejemplo 3. Comienzo de la canción de Verstovski *Canción española*, fragmento correspondiente a «Del céfiro nocturno, el éter fluye...», 1827.¹²⁶

En cuanto a los adornos melódicos, característicos del estilo hispano, se pueden observar algunos que se corresponden al floreo, como el que vemos en el ejemplo alrededor de la nota re. Las pequeñas ornamentaciones dentro de una misma sílaba existían en la canción tradicional rusa, en las que en muchas ocasiones también abundaban los floreos, aunque más aún los melismas.

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 104.

¹²⁵ Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007, pág. 86.

¹²⁶ Partitura digitalizada en www.notarchiv.ru, consultado el 28/V/2014.

El estudio de esta obra de Verstovski permite dilucidar que desde el comienzo del salón romántico la canción española estaba presente, al igual que Pushkin, y con unas características melódicas y estructurales que perdurarían durante gran parte de su recorrido.

4.2 Mijaíl Glinka y la canción hispana: del detalle a la recreación

Aunque la relación, casi íntima, que Mijaíl Glinka entabló con lo hispano se establezca habitualmente por su viaje a España en 1845 y sus grandes obras orquestales (*Jota aragonesa* y *Noche de verano en Madrid*), el compositor participó como el resto de sus contemporáneos en el furor ruso de la canción española de los años 30.

La primera que aparece por cronología es *El conquistador* (1832) [*Победитель*]. Con letra de Ludwig Uhland y traducida por Vasili Zhukovski, presenta características de la estructura del bolero que trascienden el parámetro rítmico. La mera alusión a la «pasión» en el texto del poema, aunque carezca de cualquier referencia a la península – cosa que sí ocurría en el anterior ejemplo– condiciona que Glinka escoja para este fragmento una ambientación musical hispana.

A diferencia del ejemplo que veíamos anteriormente, *El conquistador* de Glinka tiene una estructura estrófica en que intenta adaptar la configuración del poema a través de una relación música texto similar a la que se daba en el bolero español. La particularidad estriba en que el poema, de 18 versos, es mucho mayor al uso hispano, de 7 versos, y 18 no es ni siquiera múltiplo del original.

A continuación exponemos el cuadro resumen de Celsa Alonso acerca de la relación música-texto del bolero hispano para observar las diferencias entre ambos ejemplos. Los números se corresponden a los versos del bolero (en el subíndice está indicado en el primer ejemplo el número de sílabas de cada uno), mientras que las letras hacen referencia a las variaciones melódicas:

Música	A		B			A	
	a	b	c	d	e	a	b
Letra	1	2	2	3	4	3	4
			5	6	7	6	7

Tabla 1. Resumen de Celsa Alonso.¹²⁷

¹²⁷ Celsa ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 54.

A su vez Celsa Alonso se basa en las que presentan Javier Suárez-Pajares y María Encina Cortizo en sendos estudios, que presentamos aquí por si pudieran servir de orientación. La primera es la propuesta en Javier SUÁREZ-PAJARES: «Bolero», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. II.

Intro	A	Puente	B	A	Puente	B	A
	1 ⁷ 2 ⁵		2 ⁵ 3 ⁷ 4 ⁵	3 ⁷ 4 ⁵		5 ⁵ 6 ⁷ 7 ⁵	6 ⁷ 7 ⁵

La segunda en M. E. CORTIZO RODRÍGUEZ: «El bolero español...».

Intro	A	B	P	A	B	P	A	B
	1 2 3 4	3 4 5 6		7 8 9 10	11 12 11 12		13 14 15 16	15 16 17 18

Tabla 2. Esquema de *El conquistador* de Glinka.

Glinka intenta conservar la relación música-texto original de la forma bolero en su composición. Básicamente consiste en que parte de la versificación, como hemos señalado en rojo, se repite con una música diferente. El hecho de adaptarse a un poema predeterminado de 18 versos (en versos octosílabos, con lo que tampoco se encuentran los contrastes entre los versos largos –de 7 sílabas y los más cortos de 5–) implica que existan ligeras incoherencias respecto a este sistema.

No sólo por la imitación de la estructura, sino también por la exactitud de la utilización de los adornos este bolero constituye uno de los ejemplos que se acercan con mayor proximidad al modelo español. Además de la forma cuenta con continuos floreos, mucho más recurrentes a los observados en Verstovski, enfatizados por un melisma al final de cada verso, que casi remite, debido a la temática medieval, a una especie de *cauda*.



Ejemplo 4. *El conquistador*, Glinka. «Cien bellas mujeres de ojos claros / se encontraban en el torneo».

Existe, además, un tópico muy marcado acerca de lo español, presente recurrentemente también en la canción ibérica. Nos referimos a la reproducción de los típicos «ayeos» que se daban en la península, que se presentan en todas las enunciaciones de la canción después del segundo verso de B (es decir, después de la repetición de los dos últimos versos de la anterior estrofa, pero con distinta música). Nótese, además, la presencia de la escala andaluza al final de cada enunciación del ayeo, poco común en esta etapa prematura del género en Rusia. Puede considerarse una herencia en Europa de *El contrabandista* de García, la figura española más conocida de la España del XIX.

Intro	A	B	Intro	C	D	E	A	B
	1	2		2	3	4	3	4
				5	6	7	6	7

M^a Encina Cortizo, al dedicarse a analizar en concreto el siglo XIX se encuentra con mayor abundancia de formas tripartitas tal y como refleja su esquematización. Pero en ambos casos llama poderosamente la atención la continua repetición de los versos (1, 2, 2, 3, etc.) a la que hacíamos referencia en el cuerpo del texto.



Ejemplo 5. Ayeo de *El conquistador*. M. Glinka, 1832.

Respecto a la armonía, existen ciertos caracteres que remiten a la música española, como el modo eólico de la propio de la cadencia, evidenciando el afán por una armonía «modal» en la música popular.

La presencia de este ejemplo, que tan poco ha trascendido en la historiografía del compositor –la obra es considerada por algunos incluso como una polonesa¹²⁸ es testigo de la presencia de dos tipos de romanticismo en Rusia. El primero, que ya hemos visto, el francés, muy dado a dar la nota de color «exótica», aunque sin trascender en el estudio de las formas. En el sentido contrario –aunque no opuesto–, la filosofía del *Volgeist* acerca de lo popular proveniente de Alemania se dedicaba a un estudio más pormenorizado de las «formas populares». No en vano cuando Glinka realizó esta composición, en 1832, se encontraba en el periodo de estudio en Alemania que sucedió a su estancia en Italia. Con ello no sostenemos que *El conquistador* pretenda ser un auténtico bolero, directamente extraído de un pueblecito de Andalucía, influido por la filosofía alemana. Sin embargo, respecto a la trayectoria que se tomó en Rusia acerca de lo hispano, esta pieza resulta una excepción y una esmerada preocupación por conocer cómo era el estilo original –que comparte, por cierto, Beethoven en los boleros que realizó en estilo español–. Aunque Glinka no siguió por este camino, recorriendo unas formas mucho más libres, sienta un importante precedente en su posterior labor «etnomusicológica» durante su viaje a España que estudiaremos más adelante.

La segunda de sus composiciones españolas Glinka se convirtió en una de sus canciones más citadas, incluso con complemento visual, como hemos visto a través de la caricatura [Img. 1]. Se trata de *Aquí estoy, Inesilla*, con letra, una vez más, de Alexander Pushkin.

Es una sencilla canción estrófica, para cuya musicalización Glinka eligió el ritmo ternario, desprendiéndose de la forma de bolero y del género de danza. Debido a su conexión con el ámbito de la noche y de la conquista amorosa hemos optado aquí por clasificarla dentro del género de la serenata, del mismo modo en que lo hicieron los rusos de la época –denominando así a sus obras de estilo español– y lo siguen

¹²⁸ D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pág. 65.

haciendo en la clasificación de los géneros vocales españoles.¹²⁹ En su acepción lingüística y literaria una serenata se define como: «música en la calle o al aire libre y durante la noche, para festejar a alguien»,¹³⁰ a diferencia de la estrictamente musicológica, referida al género instrumental desarrollado en el barroco.

En esta ocasión la forma elegida es un sencillo A B A, donde A funciona como estribillo, repitiéndose de manera idéntica música y texto, mientras que B se diferencia por un mayor detenimiento de la acción (menos discurso hablado, acorde con la intriga a la que da pie la propia letra «¿Duermes...?», *vid.* pág. 14) y una modulación a la subdominante. Es de resaltar, además, la presencia melódica de la subdominante para marcar el final de cada semifrase, tendencia habitual en el bolero hispano.¹³¹ Coincide con la de la canción de salón rusa de sabor popular, que fue popularizada precisamente a través de este estandarte.

Esta estructura, al igual que el ritmo o la armonía que hemos descrito, estaba presente en otras canciones que hubieran podido ser rusas. Por tanto requería de un refuerzo hispanizante, que en este caso se consigue mediante, de nuevo, un énfasis en el adorno, ensayado ya en la composición precedente. Un mayor espacio se abría en cada sílaba, al estar formado cada uno de los versos por tres sílabas menos que en el anterior ejemplo, y ser el contenido mucho menor que el anterior, quizás con demasiada letra para una sencilla composición de salón. Este vacío podía ser usurpado tranquilamente por los floreos melódicos y abundantes vocalizaciones.



Ejemplo 6. *Aquí estoy, Inesilla*, M. Glinka, 1834.

¹²⁹ Изабелла И. БЕЛЕНЬКАЯ: *Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной...*, pág. 16 y ss.

¹³⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*. 22ª edición, <<http://www.rae.es/>>, consultado el 22/VI/2014.

¹³¹ C. ALONSO: *La canción lírica...*, pág. 58. Sin embargo, M. E: CORTIZO en su artículo acerca de «El bolero español del siglo XIX: Estudio formal», en *Revista de musicología...*, afirma que la estructura armónica básica nunca variaba, y que giraba siempre alrededor de la dominante (I-V, V-I), pág. 4. Aun teniendo en cuenta la tesis de Cortizo acerca de la importancia de la configuración armónica de A y B en el bolero a la hora de considerar la tonalidad en el siglo XIX damos credibilidad a las afirmaciones de Alonso acerca de la recreación en la subdominante de ciertas obras en recuerdo, quizás intencionado, de un cierto carácter original modal.

Observamos que frente a la tendencia anterior –también presente en Verstovski– de agrupar dos versos en una semifrase musical de cuatro compases, aquí cada uno de los versos se explaya, ocupando cuatro compases cada uno. Se establece de este modo el segundo tópico que rodeaba lo hispano: no se trata solamente de la modalidad de adorno –el floreo– sino también de la profusión. Muchos autores en Rusia estuvieron poco atentos al tipo, sino más bien a la cantidad, centrada en las vocalizaciones. Se harán partícipes de lo hispano exclusivamente gracias a esta segunda condición, utilizando, en otras ocasiones, un estilo cercano a lo italianizante.

Siguiendo con la temática nocturna de Pushkin, la siguiente obra que musicalizará Glinka, al igual que había realizado Alekséi Verstovski, fue *Del céfiro nocturno*. Glinka estructura la composición exactamente del mismo modo en que lo había realizado Verstovski: A B A B A, en la que A responde a un estribillo tanto en letra como en música, mientras que B, exactamente igual que en el poema, recorre las distintas estrofas que narran la historia.

El modo de composición de Glinka denota aquí un mayor interés hacia dar seriedad al tema, desprendiéndose de la frivolidad con que abordaba sus composiciones antes de su matrimonio en 1835. No en vano estas pequeñas obras, aunque seguían siendo objetos de entretenimiento para el salón, ya no constituían un pasatiempo para Glinka:

No me estoy aplicando para el álbum sobre el que te hablé en Ucrania. En él habrá doce composiciones más. Diez están ya preparadas, y espero que el encargo no se retrase por culpa de las otras dos. Con todo, en uno de los romances de nueva factura me parece que he acertado. Este romance nuevo, sobre un poema de Pushkin, está escrito en un cierto tono español, *Del céfiro nocturno* [...]. Estas pequeñas, aparentemente inocuas composiciones, me impiden continuar con *Ruslán*, y no puedo ocultarte que a menudo me encuentro pensativo y melancólico cuando reflexiono en que tengo que emplear a mi pobre musa como medio de subsistencia.¹³²

Y es que para un aristócrata en ascenso –que empleaba todo su sueldo en cenas y fiestas musicales semanales–¹³³ vivir de la música era sin duda complicado. Se trata del álbum *Colección de piezas musicales recopiladas por M. Glinka*, que apareció en cinco ejemplares a lo largo de 1839, no sólo con composiciones del autor. Algunas de estas composiciones como *La duda* estaban dedicadas a su nueva amante, Carolina, con lo que no se debe descartar del todo la función de estos romances, que en mucho persistían en su carácter «de salón» más profundo.

¹³² «I am now applying myself to the album about which I told you before in the Ukraine. In it will be twelve of my compositions. Ten are already prepared, and I hope the matter will not be delayed by the others. Meanwhile, one of the newly-composed romances appears to me to have succeeded. This new romance, which is also in Spanish vein, is on words by Pushkin, *The night zephyr*. [...] These slight, apparently innocuous works have hindered me from continuing with *Ruslan*, and I won't hide from you that I am often pensive and melancholy when I reflect that I must employ my poor muse as means of existence». D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pp. 146-147.

¹³³ «on dinners and weekly musical parties», *Ibid.*, pág. 146.

Una mayor seriedad, obra de un compositor ya aplicado en el oficio, se observa en el tratamiento del tema. Se trata del primer caso en que Glinka, como hará también Dargomyzhski, combina dos estilos diferentes de composición: el ruso y el hispano. La música destinada al estribillo («Del céfiro nocturno / éter fluye [...]») marca un ambiente nocturno a través de un estilo claramente no hispano y en fuerte contraste con la melodía destinada a las coplas. Se mueve en un registro grave e, incluso, finaliza con una cadencia frigia gesto modal que se reduce a un descenso de semitono, absteniéndose de utilizar el tetracordio andaluz [Ejemplo 6]. Aunque su utilización pueda ser sencillamente un gesto dramático, bien podría servir para anteceder la siguiente parte, de carácter más hispano. Esta melodía contrasta enormemente por su dinamismo respecto a la tendencia estática de las notas mantenidas que predominan en el estribillo. Continúan, para dar el carácter hispano, el tipo de adornos melódicos que hemos observado en anteriores ejemplos, aunque en esta ocasión más italianizantes, respondiendo a la tipología de las vocalizaciones más que a la del floreo.



Ejemplo 6. *Del céfiro nocturno*, Glinka, 1838. Final de la sección A y comienzo de la B, correspondiente al texto: «[...] Guadalquivir. Salió la luna dorada».

No debe pasar desapercibido el sentido dramático que adquieren las obras en este periodo después de la intrusión de su autor en el mundo de la ópera a través de *Una vida por el zar* en 1836. Y es que en medio de esta nocturnidad surge –y así hay que entenderlo– una hermosa española, *joven*, con una melodía que pone de manifiesto una inocencia tal como para que no se percate del ambiente tenebroso que la rodea, y, quizás –¿o no?–, de los peligros que la esperan. Se llega, así, a un alto nivel de caracterización a partir de las pocas líneas de Pushkin, que en Verstovski podrían sonar incluso frívolas y así las habíamos caracterizado.

Nos hemos permitido esta digresión al mundo del *drama* porque se establece una enorme diferencia con el resto de obras analizadas hasta el momento, cuya profundidad trasciende. Glinka comenzaba a introducirse en el círculo de la Hermandad, formado alrededor de Néstor Kúkolnik. En él se gestaba un ambiente intelectual que iba un paso más allá de los salones aristocráticos, bajo el estandarte de unos fines más artísticos, dedicados especialmente a la música. En palabras de

Stepánov, su caricaturista además de amigo: «no bailaban, no jugaban a cartas; pero sí conversaban y tocaban música».¹³⁴

La siguiente composición de carácter hispano que realizó Mijaíl Glinka, titulada «Bolero», surgió alrededor de este círculo, no exenta de un cierto halo místico a la hora de materializar su creación: «mientras caminaba el día 21 de mayo el tema de un bolero de repente vino a mí».¹³⁵ Forma parte de la colección *Despedida de San Petersburgo*, en 1840, momento en que él mismo pensaba que iba a abandonar la capital para trasladarse con Ekaterina Kern (su pareja de aquel tiempo) más allá de las fronteras.¹³⁶ Es el «Bolero» que, pensado originalmente para piano, más tarde daría lugar la pieza homónima de carácter instrumental orquestada por Hermann. Fue cantado por el mismo Glinka en el día en que los miembros de la Hermandad convocaron una celebración para honrar su partida.

Las características de esta danza que previamente se observaban en el estilo de Glinka no se encuentran de manera tan evidente en esta composición, mucho más libre en cuanto a forma. No hay que olvidar que el tipo de narración, producto de la pluma de Néstor Kúkolnik, es excepcionalmente violenta respecto al resto de poemas de carácter español que se han analizado hasta el momento. Y no en vano Kúkolnik, como buen poeta romántico en su *Espejo de caballería* cita la «crueldad de los castellanos y sublime valor de los moros»,¹³⁷ posteriormente rememorada por Balákirev en su *Obertura sobre un tema de marcha español*. Esta línea, al margen de las connotaciones particulares en el mundo ruso, es fácilmente asimilable a la corriente de novela negra ambientada en España que aparecía en Francia justo durante estos años. (*Le temps perdu*, Xavier Forneret, 1840; *La famille de Carvajal*, Merimée, 1842).¹³⁸

La conquista se expone, por una vez, ya consumada, exhibiendo una enorme diferencia con las tradicionales serenatas en la ventana que anticipan el desenlace. Un nuevo factor se introduce en el poema: el miedo a perder al sujeto amado genera la enunciación de temibles amenazas: «Arderá la sangre, se apresurará el grito / yo me aferraré a tus labios / te arrancaré el último sonido de tus palabras / la última mirada de tus ojos». No es de extrañar, por tanto, una distanciación de las formas más convencionales del salón, tanto en forma como en contenido, ya que estas composiciones de poco le servirían a Glinka —*hopefully*— a la hora de realizar sus conquistas amorosas. Un romanticismo de tipo gótico, como el que comenzaba a difundirse en Europa, emprende los primeros pasos hacia el abandono de unos tópicos más bien cercanos al modelo de *El barbero de Sevilla*.

¹³⁴ «They didn't dance, or play cards, but talked and played music». *Ibid.*, pág. 133.

¹³⁵ «while out walking on 21 May/2 June [...] the theme of a bolero suddenly came to me», *Ibid.*, pág. 150.

¹³⁶ Comenzó aquel viaje, pero volvió tras problemas sentimentales, económicos y de salud. *Ibid.*, pp. 150-155.

¹³⁷ M. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pág. 173.

¹³⁸ L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 38.

Así, envuelta en un ritmo de bolero, encontramos una canción de tipo estrófico con una melodía principal, A, que constituye un bloque mayor, frente a una parte B más inestable, que funciona como puente. La forma musical resultante sería la siguiente: Intro – A – B (puente) – Intro – A – B (conclusivo). En cuando a la estructura música-texto se renuncia también a cualquier tipo de relación con la forma hispana que encontrábamos en *El conquistador*.

La pieza se abre mediante una escala descendente cromática situada en la parte fuerte del compás que preludia hasta qué punto esta obra se aleja del ambiente alegre y despreocupado de las canciones hispanas de antaño [Ejemplo 7]. Se percibe que esta composición fue creada expresamente para que Glinka le pusiera música, y por ello funciona muy bien, casi de manera dramática. La creación de un salón exclusivamente dedicado a las artes, como era el de la Hermandad, favorece la unión entre música y poesía, más superflua en los ejemplos anteriores.

Bolero. Néstor Kúkolnik, Mijaíl Glinka (1840)

A	{	¡Oh, chiquilla, amada mía! Tu amor me regocija. Tus encantos se inclinan en mi pecho, te derrites en silencioso arrobo.
B	{	¡Cuánta llama hay en tus ojos! ¡Cuánta dicha sale de sus labios! Tiembla el pecho, toda tú te estremeces... ¡juras aun sin palabras! El beso fluye... sin discursos. Bebo del arrebato de tu amor en el silencio inescrutable... Pero si me traicionas, pero, ¿y si me traicionas?
A	{	Oh, ¡pobre chiquilla mía! Cuán salvaje y artero seré levantaré una tormenta de muerte ¡para ti y para tu compañero!
B	{	Abrasará la sangre, se apresurará el grito yo me aferraré a tus labios te arrancaré el último sonido de tus palabras la última mirada de tus ojos. Alados sueños de amor esperanzas, alegrías – perdonarlo todo. Te vi en tortuoso sueño... ¡Pero no! ¡tú no me engañarás! ¹³⁹

¹³⁹ La traducción es nuestra, realizada en comparación con la inglesa hallada en <http://www.russianartsong.com/Glinka-Bolero.pdf>, consultado el 12/VII/2014.

О дева чудная моя!

Твоей любовью счастлив я.



Еjemplo 7. M. Glinka, *Bolero* (ciclo *Despedida a San Petersburg*, 1840). Cuerpo del texto: «Oh, chiquilla, amada mía».

Así, la parte B se corresponde –al margen de la tenebrosa introducción– a un bolero en modo mayor, con una relativa cantidad de adornos, cuya españolidad reside más en las vocalizaciones que en los floreos, también presentes y que culmina con una sección lírica (B). La transición a la vuelta de A, que comienza al final de B en las partes en rojo que hemos señalado, vuelve a estar protagonizada por el tritono, dando paso a la reproducción literal de la melodía alegre del bolero inicial, en gran contraste

Припав челом к моей груди,
в немом восторге таешь ты.
Так много пламени в очах!
Так много неги на устах!
Трепещет грудь, ты вся дрожишь...
Без слов ты клятвы мне даришь!
Лобзанье длится... без речей.
Я пью восторг любви твоей
В невозмутимой тишине...
Но если ты изменишь мне?
О, дева бедная моя!
И дик, и мрачен буду я,
и бурю смерти подыму
тебе и другу твоему!
Дымится кровь несется крик!
А я к устам твоим приник,
я рву последний звук речей,
последний взор твоих очей.
Любви крылатые мечты,
надежды, счастье - все прости;
я видел вас в коварном сне...
Но нет! Ты не изменишь мне!

con el violento cambio de las palabras. Y es ahí donde reside la genialidad de sus autores, capaces de retratar el engaño mediante la forma en que se presenta en la cruda realidad. Se reproduce la misma melodía que en la primera enunciación, caracterizada por su aparente inocencia e incluso calificable como *amorosa*, para describir su futuro asesinato. El intérprete, inserto en el mundo del drama, tendría mucho que hacer a la hora de transmitir este abanico de sentimientos opuestos.

Anticipando las conclusiones a este apartado, el análisis detenido de las composiciones de salón de Glinka apunta hacia un conocimiento –o voluntad de imitación– preciso del género hispano, tanto en forma como en calidad de adornos e incluso giros armónicos. Esto no le priva, como también realizará su contemporáneo Dargomyzhski, de que estos géneros sean también puertas hacia la fantasía, la reinterpretación. Será éste el nombre, «Fantasía» [«Фантазия»], el que otorgó Glinka a una composición sobre letra hispana, pero no música: «Espera, mi fiel caballo impetuoso» [«Стой, мой верный, бурный конь»]. El poema narra la historia, ambientada en el Genil, de una furiosa muerte por celos. El autor, quizás por lo inusual del tema para un bolero de salón, prefirió darle una forma mixta.

Glinka abrió el camino cada vez más intencionado de la mezcla de estilos, también presente en distinta medida en el de su contemporáneo Dargomyzhski.

4.3 Alexander Dargomyzhski: Rusia, Italia y, también, España

Alexander Dargomyzhski es el autor de la obra de origen hispano con más proyección en el arte ruso: *El convidado de piedra* (1868). En ella, a pesar de la menor importancia de las partes líricas, existen dos canciones –prácticamente las únicas que podrían considerarse «arias»– que siguen la tendencia de las piezas que el autor ya había compuesto para el salón de la época. Son las canciones de Laura: «Aquí estoy, Inesilla» (escrita tras su estancia en Francia durante los años 1864-65) y «La niebla viste Sierra Nevada». Su aportación al género trasciende a estas dos piezas, incluyendo en su catálogo *Del céfiro nocturno* y *Ante una noble española*, ambas sobre letra de Alexander Pushkin.

Dargomyzhski se dio a conocer en San Petersburgo, no sólo como pianista, sino a través del género de canción de salón. Organizó conciertos al aire libre alrededor de los años 40 –como «Las serenatas de San Petersburgo»– con romances de salón de los poetas más conocidos del momento, entre los que, por supuesto, se encontraba Pushkin y sus ya familiares poemas hispanos.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Зивар М. ГУСЕЙНОВА: «Петербург и его серенады в творчестве А. С. Даргомыжского», en *Два века феномена Даргомыжского*. ТКИ им. А. С. Даргомыжского. Тула, 2013. [Zivar M. GUSEINOVA: «San Petersburgo y sus serenatas en la obra de A. S. Dargomyzhski», en *Dos años del fenómeno Dargomyzhski*.

La primera obra de carácter hispano de la producción de Dargomyzhski es el bolero *La niebla viste Sierra Nevada*, que data de 1839-1840. Esta pieza más tarde fue utilizada, con muchas variaciones (incluso en la letra), como una de las canciones de Laura en su ópera *El convidado de piedra* (1868-1869). Debido a que usó material de Glinka –en concreto aquél que le sirvió al mismo Mijaíl para realizar su *Jota aragonesa*– esta versión posterior será tratada en capítulos sucesivos.

A diferencia de lo que habíamos apuntado hasta ahora acerca de un romanticismo español mucho más «bravío», se atisba uno más melancólico. El texto usado por Dargomyzhski de Valerián Shirkov renuncia casi platónicamente –o petrarquilmente– a la culminación de la hazaña amorosa. Con todo, la referencia a Elvira resalta la pervivencia del mito eterno del don Juan español.

La niebla viste Sierra Nevada,
las olas juegueteen en el Genil cristalino,
y se desliza hacia la orilla el arroyo helado
¡y en el aire plateado relumbra el ardor!

El éter transparente y generoso
arde con la luna y las estrellas
¡Ábreme la ventana, Elvira!
¡Vuelan los minutos de dicha!

¿Duerme ya el molesto hidalgo?
¡Lánzame la cuerda y el lazo!
¡Junto a mi daga inseparable
y la poción de muerte!

No temas, flor de mi Granada querida
la ventana para mí está cerrada
cantemos juntos una serenata
y llore el juvenil cortejo

Valerián Shirkov, Alexander Dargomyzhski, 1839-1840.

La relación música-texto típica del género del bolero no es tan precisa como en Glinka. Se limita a repetir, con la misma música, el último verso de la primera estrofa, que se repite al final de la obra a modo de estribillo y la única a la que corresponde el ritmo de bolero y figuración melódica hispana. En efecto volvemos a hallar un bolero en cierta medida intermediado por una sección, más larga, con unas características similares a la canción rusa de salón. Esta parte se presenta en una tonalidad contrastante, con una pequeña variación a la hora de mencionar los versos más oscuros de la obra («¡Lánzame la cuerda y el lazo! / ¡Junto a mi daga inseparable / y la poción de muerte!»), que cambia su tono inocente por una escala descendente cromática [Ejemplo 8]. Este recurso había sido realizado en otras composiciones de carácter ruso convirtiéndose en prácticamente un tópico, como en *Consolación* [Утешение] de Glinka (1826). Lejos de incrementar la tensión, lo que acentúa este giro intencionado es su aire de mentirijilla, acorde con los ambientes de salón. Se muestra particularmente en consonancia con el aire desenfadado que adquiriría lo español y que se confirma al volver alegremente el bolero al final de la cuarta estrofa.

¹⁴¹ La traducción es nuestra:

Оделась туманами Сьерра-Невада,
волнами играет кристальный Хенил,
и к берегу веет с потока прохлады,
и в воздухе блещет серебристая пыль!
Прозрачные безный эфира
луной и звездамый горят!
Открой мне вентану, Эльвира,
минуты блаженства летят!
Уснул ли идалго докучный?
Спусти мне с узлами шнурок!
Со мною кинжал неразлучный
и смертного зелья сок!
Не бойся, цвет милый Гренады!
Вентану за мною закрой;
пускай нам поёт серенаду
и плачет кортехо молодой!
Оделась [...]

Со мно-ю кин - жал не - раз - лучный и смерт - ного зе - ли-я сок

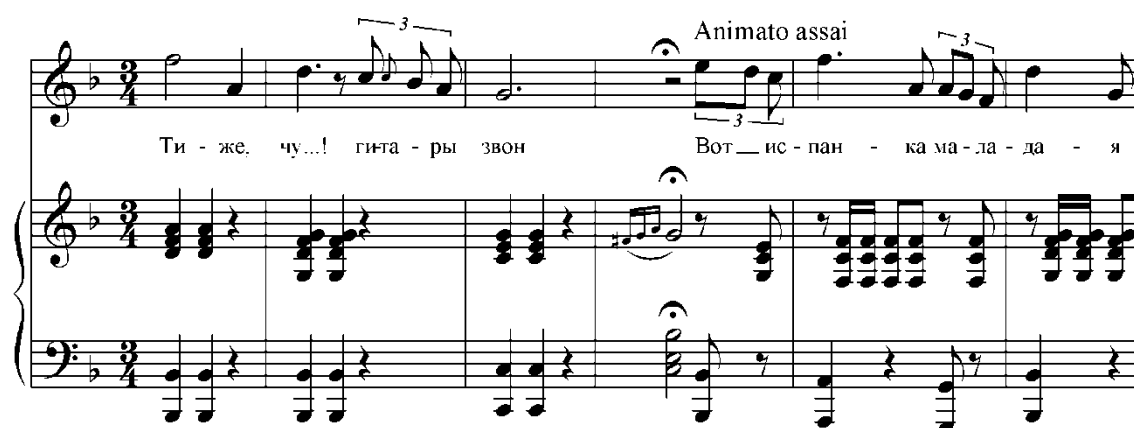
ff *dim.*

Ejemplo 8. Detalle de *La niebla viste Sierra Nevada*. Fragmento correspondiente a «Con mi daga inseparable / y la poción de muerte». A. Dargomyzhski, 1839-1840.

Respecto a la ornamentación vocal hay que resaltar que Dargomyzhski no se significa por la precisión de su maestro respecto al modelo español. Existen profusas vocalizaciones, pero que resaltan más por su número que por la insistencia en el floreio melódico españolizante que veíamos en Glinka, aunque siga constituyendo un tópico importante, especialmente al final de cada frase.

La siguiente canción de carácter hispano es una versión de *Del céfiro nocturno* de Pushkin. A diferencia de lo que ocurría con la pieza de Verstovski (del lejano 1827), mucho más uniforme, la canción de Dargomyzhski, debido a su modernidad (1840), vuelve a formar parte de aquel tipo de canciones mixtas en que se combinan el estilo hispano y el ruso. Existe un prematuro interés por parte de Dargomyzhski por la relación entre palabra y música, osando modificar la letra original de Pushkin, aunque fuera a través de cambios menores.

En este caso lo hispano se convierte en una referencia ya muy lejana, que se limita a la enunciación de un ritmo de bolero –con alusiones implícitas a la guitarra cuando se menciona en el texto– y que acompaña al resto de la segunda estrofa, volviéndose a referir brevemente a este contenido al final de la cuarta. Es reseñable la aparición de una alusión directa al rasgueo de la guitarra en el registro del piano, ausente anteriormente. Aunque la parte del piano siga siendo eminentemente simple, como en todas estas composiciones, hay que destacar que el virtuosismo de Dargomyzhski en las teclas como intérprete deriva en que el adorno esté también presente en el acompañamiento [Ejemplo 9].



Ejemplo 9. *Del céfiro nocturno*, detalle «¡silen...! ¡chis...! guitarra al son / La española enamorada...». A. Dargomyzhski, 1840.

Poco a poco resulta cada vez más difícil identificar estas canciones como españolas. Va ganando terreno la canción propiamente rusa, y predominando la alusión a la península como algo exótico, como una mera nota de color y no como el centro de la composición. A diferencia de *El conquistador* de Glinka, que seguía un tipo de folclore más fiel, de tipo alemán, se observa una modalidad más francesa, nación que ejerció de primer modelo para configurar este arquetipo de lo exótico.

Alexander Dargomyzhski fue uno de los primeros autores en poner música¹⁴² a una obra de Pushkin de tema español que hasta entonces había pasado inadvertida: *Ante una noble española...* [*Пред испанкой благородной...*], de 1842, que Dargomyzhski tituló *Caballeros* [*Рыцари*] cuyo texto presentamos a continuación:

Ante una noble española
se erguían dos caballeros
audaz y libremente
ambos fijaban su mirada en ella.
Deslumbrados ante su belleza
los dos tienen el corazón ardiente,
ambos su vigorosa mano
descansan en su espada.

Para los dos la vida es querida,
y, como la gloria, a ellos resulta atractiva;
pero sólo a uno ella ama, a quién
la doncella escogió para su corazón
ambos preguntan a la doncella
«¿Para quién, decidid, será vuestro amor?»

¹⁴² Cf. Георгий К. ИВАНОВ: *Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): справочник*. Музыка, 1966, pág. 290. [Georgi K. IVANOV: *La poesía rusa en la música nacional (hasta 1917): Catálogo*].

y, con joven esperanza,
en sus ojos fijan su mirada.¹⁴³

Tal y como ocurría en *El conquistador* de Glinka, esta segunda balada se traslada a la época medieval. El enfrentamiento de pasiones conduce de manera colateral en España, aunque el texto esté exento de cualquier tipo de referencia directa. Decimos colateral porque, en efecto, al margen del patrón rítmico, que de nuevo hace alusión al de la guitarra, ninguna otra característica remite al carácter hispano. De ser así, la gran intervención de la mujer como personaje que preside las decisiones sería una violación de lo que hasta entonces habíamos tomado como paradigma.

La presencia de lo español se dirige, aunque con matices, hacia las observaciones del investigador Alekséiev: «En la segunda mitad [del siglo XIX], los motivos verdaderos de este interés [hacia España] eran los mismos, sólo que estaban enmascarados: era peligroso hablar de la revolución española y se hablaba de la literatura española; el deseo de comprender la actualidad política de España impulsaba a estudiar su pasado».¹⁴⁴ En este sentido, obras como *Ante una noble española* de Dargomyzhski son ejemplares, debido al estilo arcaizante presente también en la música.

La última de las canciones, con el tema conocido de Pushkin de *Aquí estoy, Inesilla*, fue realizada por Dargomyzhski a las puertas de su obra *El convidado de piedra*, en 1860. Por este motivo será tratada, junto a la obra y otras canciones de carácter hispano de sus contemporáneos, en capítulos sucesivos.

El afán dramático de Dargomyzhski acabó por poner en música las palabras de Pushkin y convertirse en el paradigma de lo que *deberá ser* el recitativo ruso. Por ello no se deben desestimar las características que hemos observado a través del análisis, en especial en las canciones *La sierra vestía Sierra Nevada* y *Del céfiro nocturno*.

¹⁴³ La traducción es nuestra:

Пред испанкой благородной
двое рыцарей стоят,
оба смело и свободно
в очи прямо ей глядят.
Блещут оба красотою,
оба сердцем горячи,
оба мощною рукою
оперлися на мечи!

Жизни им она дороже
и, как слава, им мила;
но один ей мил — кого же
дева сердцем избрала?
«Кто, реши, любим тобою?» —
Оба деве говорят
и с надеждой молодою
в очи прямо ей глядят.

¹⁴⁴ V. ALEKSEEV: *Rusia y España...*, pág. 147.

4.4. Cuadro resumen: la rusificación del género de la canción hispana

El análisis propuesto demuestra que el género por excelencia de la cita de lo hispano en Rusia fue el bolero, fácilmente identificable por su ritmo. Coincidimos aquí, por tanto, con la opinión de James Parakilas de que «los ritmos de las danzas españolas [...] son más que un lugar en el estilo, conllevan el estilo exótico».¹⁴⁵ Lo hispano se arañaba también mediante el uso pequeños floreos melódicos y algún que otro giro armónico: voluptuosidad de la danza, pero también en el canto, de la voz. Se echan de menos numerosos géneros hispanos como la seguidilla, el fandango o las tiranas, que sí estaban en boga en el resto de Europa.

Se encuentran todavía grandes diferencias con el género rusificado y el original español. Una de ellas, evidentemente, está conectada con la relación música-texto. El vínculo entre la palabra y la melodía están presentes en la génesis del bolero, heredero de una forma poética como es la seguidilla. Ésta está determinada por la alternancia de versos de 7 y 5 sílabas (que como bien señala M^a Encina Cortizo no siempre se suceden en repetición regular),¹⁴⁶ pero una de sus principales características es el contraste entre sus dos partes: el cuarteto y el terceto. Normalmente el conflicto narrativo se establece en la parte añadida del terceto. Por poner un ejemplo conocido en la historiografía española:

Niñas que a vender flores
vais a Granada
no paséis por la sierra
de la Alpujarra.

Hay un bandido
que con todas las niñas
tiene partido.

Los diamantes de la corona, Francisco A. Barbieri, 1854.

Parte de la gracia está se incrementa por el hecho de que la forma final es consecuencia de un esquema que consiste en una repetición constante de los versos, a forma de coletilla (Niñas que a vender flores / vais a Granada / vais a Granada / no paséis por la sierra de la Alpujarra / de la Alpujarra, etc.). Esta reiteración textual, que junto al ritmo es el rasgo identificativo de seguidillas y boleros, está relativamente ausente en el caso ruso donde, a excepción de Glinka, predominan las narraciones lineales.

¹⁴⁵ James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston. Northeastern University Press, 1998, pág. 143.

¹⁴⁶ María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ: «El bolero español del siglo XIX: Estudio formal», en *Revista de musicología. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, vol. 16, nº 4 (1993), pp. 2017-2026.

Hay que hacer notar una diferencia general en la manera de narrar, quizás la más relevante. Y con narrar nos referimos a la acepción más restringida del término, que es aquella de «contar una historia». Mientras que lo hispano tiende a establecer secciones contrastantes a través del establecimiento de una *forma* distinta, lo ruso se acerca a una manera de narrar repetitiva. Las versiones rusas se desentienden de cualquier cambio textual que pudiera establecerse a lo largo de la narración, y si existe es el intérprete —a través de la importancia que el texto siempre ha tenido en Rusia— el responsable de ello.

Lo español —no hay más que ver su trayectoria literaria— se aleja de los cánones cercanos a la fábula, por mucho que los franceses quisieran adscribirles a este género, más bien perteneciente a visitantes como Irving. Decía Cuendias: «Los españoles, y especialmente los andaluces, tienen una pasión oriental por todo lo que es cuento, leyenda o fabulosa historia».¹⁴⁷

Obsérvese, por ejemplo, cómo uno de los principales méritos de la ópera rusa, en concreto de las de Glinka, con especial énfasis en *Ruslán y Liudmila*, fue precisamente la introducción de ese tipo de arias estróficas, ligadas a lo popular, en las que la historia se cuenta a través de una repetición musical literal. Mucha tinta ha corrido por la supuesta «ausencia de desarrollo» en la música rusa, y el amor por la variación en lugar del desarrollo. Aquí, a pequeña escala, se reproduce un modelo similar. Se puede trazar un discurso hacia lo «épico» incluso en las canciones de estos años, que se irá haciendo cada vez más evidente antes de su inminente marcha a España.

La organización del texto y la importancia de «lo estrófico» trasciende la forma global que adquiere la pieza. Existen casos en que se repite la estructura tripartita del bolero (*La niebla vestía a Sierra Nevada*, de Dargomyzhski), que se puede resumir en el siguiente cuadro, ampliamente relacionado con el anteriormente citado de María Encina Cortizo:

Estr Instr A Estr Instr B (desarrollo, cambio de ambiente) Estr instr A

La estructura estrófica —con enfáticas repeticiones del estribillo instrumental, que también dan nombre al género— también sigue siendo típica, en conexión con las baladas españolas (*Aquí estoy*, *Inesilla*, *El conquistador* de Glinka, siendo el punto medio el dueto *Ante una noble española*, con estructura A A' A). Con ello se sigue evidenciando la primacía de lo épico-narrativo ruso frente al contraste hispano.

La pasión por el bolero no fue una característica exclusiva de la literatura rusa. Existieron numerosas versiones allende, en su mayor parte vocales, que van desde personalidades del calado de Beethoven («Una paloma blanca») a Carl Maria von

¹⁴⁷ «Les espagnols, et principalement les andalous, ont une passion orientale pour tout ce qui est conte, légende ou fabuleuse histoire». Manuel Galo de CUENDIAS: *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale*. 1848, pág. 5, citado en: L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 81.

Weber o Berlioz («Zaide»). Ninguna de las tradiciones europeas ha conservado la característica repetición de los versos antes mencionada, excepto aquellas versiones que han conservado el texto en español («Una paloma blanca» de Beethoven, recogida en la colección *23 canciones de diferentes nacionalidades* WoO 156a).

Otra excepcionalidad de la recepción rusa del género consiste en que no sufre el furor que compartieron otras naciones europeas como Francia por los boleros y tiranas a dos y tres voces (según Fernando Sor, algunos compositores escasos de dinero en ocasiones simplemente añadiendo una voz sabían que en París adquirirían el éxito esperado –o incluso más–),¹⁴⁸ exceptuando el ejemplo mentado de Dargomyzhski. Quién sabe si uno de los motivos pueda hallarse en una recepción centrada en la figura masculina, generalmente en solitario –sin competidores– de esta primera etapa de la hispanización.

5. Rusia y España: dos naciones hermanas

5.1 Oriente en el ideal nacionalista ruso

No ven en España más que un inmenso ventorrillo, en donde el son de las guitarras alterna con el estruendo de los trabucajos, el de las castañuelas con el manejo de la navaja, y el del bolero con las puñaladas

Contamine de Latour¹⁴⁹

Si volvemos la vista atrás se percibe una clara evolución desde las primeras obras que se escribieron con carácter hispano hasta las últimas. Comenzando por las piezas de los primeros tiempos, enmarcadas en el salón, se pasa hacia una mayor «rusificación» del género.

Y es que tampoco en el análisis de la música podemos olvidar del todo la ambigua situación de España respecto a Oriente Próximo, y las relaciones que Rusia emprendía con las mismas. Al igual que sucedía con Pushkin, las canciones de salón con temática de tipo «caucásico» corrían en paralelo con las «hispanas», a través de tópicos que en ocasiones podrían parecer comunes, como en el caso de Verstovski *El chal negro*, tan afín a la «mantilla negra» que puebla los textos acerca de la península.

Si consideramos que Rusia configuraba su nacionalismo –que comenzaba a nacer seriamente durante estos años–¹⁵⁰ a través de las relaciones que tuvo con los

¹⁴⁸ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 168.

¹⁴⁹ Citado en L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 136.

¹⁵⁰ Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007, pp. 11-12. Periódicos como *El Moscovita* (1845) constituyeron un gran apoyo en este sentido.

países colindantes, descubriremos que también este aspecto político tuvo parte de responsabilidad en el desarrollo de la música. Las características de las composiciones de Glinka evolucionaron con el paso del ambiente del salón «de señoritas» hacia círculos más serios. Y ello sucedió a partir del momento en que Glinka se proclamó como «compositor nacional» para centrarse en el mundo de la ópera, dejando de lado, en cierta medida, esos «entretenimientos frívolos».

Quizás pudiera vincularse esta nueva actitud con una forma distinta de ascenso social: ya no era necesario deambular por los salones de los aristócratas para que te consideraran uno de ellos. El nacionalismo (*narodost*) constituyó en el reinado de Nicolás I uno de los tres pilares del zarismo junto a la ortodoxia (*pravosláviye*) y la autocracia (*samoderzháviye*), casi contrapuestos a las tres máximas de la revolución francesa. Establecerse como «nacionalista» durante estos años era sinónimo de fidelidad al zar.

El mismo Glinka precisa en sus memorias cuándo se decidió a realizar de manera consciente «música nacional». Si atendemos a la veracidad de su testimonio esta transformación –más bien evolución– ocurrió en la época en que compuso *Una vida por el zar* (que se estrenó en 1836), es decir, hacia 1834.¹⁵¹ Para ello ejercieron una importante influencia los años de estancia en Italia (1830-1832), en los que se dio cuenta de que su incapacidad para escribir en estilo italiano era consecuencia «de sus orígenes eslavos», y que a ellos se debía atender.¹⁵² Los datos aportados en sus *Memorias* acerca del «fortuito» descubrimiento de su «espíritu nacionalista» coinciden con la emisión por parte del ministro de educación Sergéi Uvarov, en 1833, de la famosa tríada de la nación rusa (nacionalismo, ortodoxia y autocracia).

La posibilidad de que Glinka pudiera adscribirse a este modo de pensamiento se deja entrever en algunas de sus decisiones respecto a la música que compondría para cada público. Para el embajador ruso eligió, nada más y nada menos –en lugar de una canción folclórica de su tierra natal, como habría cabido pensar–, la composición de variaciones sobre tema oriental: *Chao-Kang*. Es tentador ligarlo a la única relación posible que establecía esta obra con la tierra natal de ambos: los deseos de Rusia de expandirse hacia el Este, presentes desde tiempos inmemoriales. No hay que olvidar tampoco el vínculo del nacionalismo con la conquista, que había incrementado altamente a partir de los años 30, aunque más bien dirigida hacia la zona caucásica.

En cualquier caso es significativo que Glinka indicara «un antes y un después» en su desarrollo. Cabría deducir un verdadero cambio en el carácter de sus composiciones al mismo tiempo que de su estatus. Esto es básicamente lo que el autor intentó hacer mediante su autobiografía: la reivindicación de una la figura que

¹⁵¹ Cf. M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 88. El éxito de su obra se debió a la presencia de esta ideología, cf. John NELSON: *The Significance of Rimsky-Korsakov in the Development of a Russian National Identity*. Academic Dissertation. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 25, Helsinki, 2013, pág. 40.

¹⁵² D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pág. 64.

resultaba prácticamente inexistente en Rusia, la del aristócrata «artista», diferenciándose así del adjetivo de «artesano», pero también del de «aficionado». Ni uno ni otro habrían escrito una autobiografía que pusiera una atención tan detallada a su producción artística.

Y es que la configuración de una mitología nacional importaba, y mucho. El propio zar instigaba a Glinka a que los miembros del coro fueran rusos, y que se evitara el tan difundido italianismo en la ópera y, al mismo tiempo crecía cada vez más el discurso nacionalista en las críticas a las óperas escritas por personalidades como Melgukov. Lo nacional era necesario, expresado en un tono relacionado con lo romántico.

A esta ola de nacionalismo se añade el hecho de que poco tiempo después comenzaron las relaciones entre Glinka y el círculo de Kúkolnik, en el que, tal como recuerda Stepanov: «todas las canciones eran rusas, sólo cantaron tres canciones italianas, y ninguna francesa o alemana».¹⁵³ Pero, mirando por una mirilla, vemos que la afirmación de Stepanov no era del todo cierta. Muchas más nacionalidades estaban presentes en estas obras, que no sólo adaptaban el folclore ruso, sino también el colindante para ampliar el concepto de «lo nacional».

Y es que es de reseñar que nos encontramos en los años de mayor amistad con Pushkin, hasta la muerte del poeta en 1837, quien incluso puso música a una de sus canciones georgianas, *Brujas, ¡no cantéis para mí!*, en la que se intuye de nuevo el tópico orientalista, esta vez aplicado al Oriente verdadero y colindante con Rusia, Georgia. En ocasiones el intercambio fue bilateral: tras obtener Glinka una melodía georgiana, Pushkin le puso las palabras: *Canta ahora, hermosa, en mi presencia*. Siguiendo en este círculo temático, ya en los primeros años de su juventud un poema de Pushkin, *El prisionero del Cáucaso*, en particular su adaptación para el ballet, impulsó a Glinka a viajar a este lugar.¹⁵⁴

Estas nociones se incrementaron especialmente a partir de su ópera *Ruslán y Lindmila* (1842), muy buen ejemplo a la hora de configurar, como sostiene Frolova-Walker, la «nacionalidad rusa».¹⁵⁵ En ella se ven reflejados sus vecinos del norte, Finlandia, a través de Finn o Farlaf, varego, pero identificado vocalmente con la ópera italiana. También se encuentra el Cáucaso (Ratmir), e incluso un Oriente bastante indefinido (mediante danzas turcas, árabe y una lezguinka o danza caucásica, que caracterizan la corte del mago Chernomor). Entre todos ellos, a excepción de Finn, ninguno sale bien parado. Los vecinos del Cáucaso (Ratmir, príncipe jázaro) son

¹⁵³ «The songs were always Russian [...] they sang only three Italian songs, and no French or German at all», en GLINKA: *Memoirs...*, pág. 133, nota al pie n° 26.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 28.

¹⁵⁵ Marina FROLOVA-WALKER: «On *Ruslan* and Russianness», *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 1 (1997), pp. 21-45.

invitados como vasallos a colaborar con el rey de Kiev, mientras que el mago Chernomor es apresado y puesto en ridículo.

Desde una perspectiva poscolonial este fenómeno respondería a la necesidad de «conquistar» las tierras vecinas. Para otros, como Ernest Gellner, la identificación de la música de las altas clases sociales con «lo otro», «lo distinto» ayudaría a que el estamento que lo genera, normalmente elevado, se diferenciara de lo ya existente. Se crearía así un lenguaje distinto que por su «extrañeza» adquiere inmediatos tintes de superioridad. El caso de la ópera de Glinka es claro, máxime estando inserta en este contexto de dignificar al género ruso, y a quien compartiría la gloria con él: el mismo Glinka.

5.2 Una España al Este de Rusia

España pronto comenzó a formar parte de una mitología oriental, como se observa a través de las siguientes reflexiones de Glinka tras su vuelta de Italia:

No tenía ninguna intención de imitar el *sentimento brillante* italiano, como llaman a la sensación de sentirse bien que resulta cuando alguien ha sido bien nutrido por el beneficioso sol del sur. Nosotros los habitantes del norte sentimos de otra manera; tanto las impresiones como las sensaciones o no nos perturban en absoluto o penetran profundamente en nuestras almas. Estamos o furiosamente felices o derramando amargas lágrimas. El amor, ese delicioso sentimiento que da vida al universo, está siempre ligado a la tristeza en nosotros. *No hay ninguna duda de que nuestra doliente canción rusa es hija del Norte, que fue enviada a nosotros de alguna manera por los pueblos del Este, y es que sus canciones son también tristes, incluso en la alegre Andalucía.* Ivan Ekimovich dijo una vez: «Simplemente escuchar al barquero a través del Volga –su canción quejumbrosa, triste– uno escucha en él al tártaro»; y es que ellos cantaban, ellos cantan, ¡muy bien!». ¹⁵⁶

Los tártaros del Este habían invadido Rusia –para luego ser reconquistados–, pero muchos de ellos conservaron su cultura. La referencia al Volga proviene de una

¹⁵⁶ «It was no light strain for me to imitate the Italian *sentimento brillante*, as they call the sensation of well-being which results when the body has been happily nurtured beneath the beneficent southern sun. We inhabitants from the North feel otherwise; either impressions or sensations move us not at all or sink deep into our souls. We are either furiously happy or weeping bitter tears. Love, that delightful sentiment which gives life to the universe, is with us always linked with sadness. There is no doubt that our doleful Russian song is a child of the North, and perhaps even sent to us in a certain way through the peoples of the East, for their songs are also mournful, even in Andalusia. Ivan Ekimovich once said: “Just listen a while to the coachman along the Volga –his song plaintive, mournful– one hears in it the Tartar; well, they sang, they sing very well!”». GLINKA: *Memoirs...*, pág. 82. El subrayado es nuestro. Los zagales en España, habitualmente objeto de idealización por parte de los extranjeros, también cantaban. Según Tyshko y Kúkol podía haber una relación entre los cocheros rusos y los españoles aquí de manera intencionada. Sin embargo, al no haber ninguna documentación que relacione a ambos directamente en los papeles de Glinka hemos omitido esta relación. Cf. Сергей В. ТЫШКО; Галина В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Комментарии к “Запискам”. Часть III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески*. Киев, 2011, pág. 66. [Serguéi V. TYSHKO; Galina V. KUKOL: *Los caminos de Glinka. Comentarios a las Notas. Parte III. El viaje a los Pirineos o a la España de los árabes*].

situación real: la presencia de una colonia de tártaros alrededor del gran río que atravesaba la Rusia occidental. Por otra parte, el género característico de la *protiázhnaya* [протяжная] era el género favorito de los cocheros, y contenía una gran cantidad de melismas, que quizás pudieron recordarle a Glinka –aunque no existe ninguna fuente en su cuaderno– a los comúnmente ligados al flamenco. Sin embargo, entre sus referencias a los cantos andaluces no hay ninguna que apuntara hacia estas consideraciones: sólo la melancolía se constituye como lazo de unión.

Esta imagen tiene ciertos antecedentes en la literatura, al margen de un aparato filosófico-político definido por parte de los rusos. Chateaubriand en *El último abencerraje* (1826) describe a la música española como «una mezcla singular entre alegría y melancolía».¹⁵⁷ O, aún más significativas por estar referidas a la música, están las opiniones del Marqués de Custine acerca del éxito de los temas españoles, en este caso musicales, en París:

La mayor parte de los motivos están en tono menor, el único que pinta bien la tristeza apasionada y los tormentos del amor desdichado; la melancolía a la moda, que contrasta con la rapidez de los movimientos, es precisamente lo que conforma ese carácter particular de la música española cuyos ritmos son alegres, rozando lo burlesco, y los tonos melancólicos alcanzan el dolor.¹⁵⁸

Obsérvese tanto en Rusia como Europa cómo la mezcla de sentimientos extremos comienza a ser el favorito dentro del ideal del Romanticismo. Pero con una excepción: en Francia se establece una atracción exótica hacia este tipo de «extremos» mientras que Rusia, como se percibe a través de las palabras de Glinka, quiere formar parte de ellas.

Dentro de la ideología antropológica europea una filiación histórica España-Rusia se abría paso ya desde épocas anteriores. Y es así como se crea la vaga noción de España como inserta dentro de aquello que Arturo Farinelli denominó la «geografía fantástica», que es, al final y según sus palabras, «aquella que ejerce un mayor poder».¹⁵⁹

Tras un análisis detenido de las palabras de Glinka, se observa cómo éstas apoyan la tesis del estudioso Larry Wolff, especialista de la visión que tuvieron del Este en el siglo XVIII. Sus teorías acerca del «Este de Europa» como un lugar

¹⁵⁷ «singular mixture of gaiety and melancholy», citado en James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul...», pág. 146.

¹⁵⁸ «La plupart des motifs sont dans le ton mineur, le seul qui peigne bien la tristesse passionnée et les tourments de l'amour malheureux; la mélancolie du mode, contrastant avec la rapidité des mouvements, est précisément ce qui fait le caractère particulière de la musique espagnole dont les rythmes sont gais jusqu'au burlesque, et les tons mélancoliques jusqu'au douleur». Astolphe CUSTINE: *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Citado en L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 116.

¹⁵⁹ Arturo FARINELLI: *Il Romanticismo nel mondo latino*. Bocca, 1927, vol. II, pág. 97. Citado en: L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 80.

intermedio entre la civilización y el «barbarismo» resultan muy eficaces a la hora de definir tanto la posición de Rusia y España, que facilitaba este tipo de identificaciones.

Para sustentar esta teoría, Rusia debería pertenecer al *Este* y no al *Norte*. Wolff, tras un análisis detenido sostiene que poco a poco la zarina Catalina la Grande, y por tanto Rusia, dejó de ser la excelsa «luz proveniente del Norte» para convertirse en la reina del Este, teoría que fue labrada por el mismo Voltaire, quien tuvo un papel preponderante en todo este proceso.¹⁶⁰ Tal concepto será fundamental para la constitución de Rusia como una vía hacia Oriente. Este proceso se observa de manera clara en el fragmento de Glinka: aunque considere a Rusia como una nación proveniente del Norte, los pueblos del Este se constituyen como los «nutrientes» de los que se verá beneficiada Rusia. Éstos se remontan a mucho tiempo atrás, cuando los musulmanes podían considerarse tanto pobladores de Rusia como de España. A través de esta filiación se puede comprender perfectamente cómo para Glinka la cita de melodías caucásicas o georgianas eran exactamente lo mismo que las españolas: una demostración del origen mítico de Rusia, que por tanto daba a los rusos derecho a conquistarlas.

Glinka sostiene que la canción viene del Este, un Este que, según sus propias palabras, incluye Andalucía, pese a encontrarse más bien al Oeste. Y es que la ventana en esta ocasión funciona como espejo, debido a la identificación que progresivamente se hará en Rusia de lo español con lo musulmán, a quienes tenía en la frontera y resultaban profundamente atractivos (y apetitosos).

Esta apropiación de lo hispano trasciende a la imagen que el mismo Glinka quería aportar en sus memorias, como han observado otros investigadores:

Las cartas de Glinka desde España reflejan el testimonio de alguien inclinado a *no* tratar lo español como algo exótico, sino como alguien que está determinado a eliminar toda clase de estereotipos, tanto de la gente como de su música.¹⁶¹

Un ejemplo de esta tendencia se percibe durante los años cercanos a la composición del *Ruslán y Lindmila* (1842), que tanta trascendencia tuvo a la hora de la configuración de la nación rusa. Una de las reuniones más señaladas de esta «Hermandad» [братии] se celebró poco antes de que Glinka emprendiera su viaje. Para ésta Glinka compuso el ciclo *Despedida de San Petersburgo*, cuya primera obra, que inspiró el ciclo entero, fue precisamente un bolero.

Romance (Романс)

Canción judía (Еврейская песня)

Bolero (Болеро)

¹⁶⁰ Cf. WOLFF: *Inventing Eastern Europe...*, pág. 92.

¹⁶¹ «Glinka's letters from Spain in fact read like the reports of someone bent on *not* exoticizing the Spanish, someone bent on getting past any stereotypes, either of the people or of their music». James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul...», pp. 137-193.

Cavatina (Каватина)

Canción de cuna (Кольбельная песня)

Canción de viaje (Попутная песня)

Fantasía «Espera, mi fiel caballo» (Фантазия, «Стой, мой верный, бурный конь»)

Barcarola (Баркарола)

Virtus antiqua (Рыцарский романс)

La alondra (Жаворонок)

Para Molly (К Молли)

Canción de despedida (Прощальная песня)

A pesar de los títulos sugerentes, *Despedida de San Petersburgo* es una de las colecciones en las que la canción rusa asume características propias, escondiendo las de los países citados bajo el halo de lo ruso. A la vez la excusa de la cita de lo «foráneo» permite abrir una puerta hacia nuevos aires y hacia una estilización particular que lo distinguiría de lo europeo y al mismo tiempo de lo folclórico. Un ejemplo extremo ya lo habíamos encontrado en «Espera, mi caballo fiel», de temática hispana –incluso morisca– pero dotada de una música que, aunque dominada por el estilo de la fantasía –aunque sea de carácter vocal– carece absolutamente de caracteres musicales españolizantes.

Espera, mi fiel e impetuoso caballo
del portón ajeno
no destruyas la tierra verde
con tu herradura de plata.

Yo, como una sombra, entro en la casa
abro su lecho
les otorgo descanso eterno,
la eternidad de la muerte.

Llévame, entonces
al acantilado
Y, por ti acompañado, en el acantilado
arrójame al profundo Genil.

Bulle el Genil y espera a su víctima
pero la virgen no adivina las penas
y al joven moro besa
y al joven moro canta:

«Arrojas, amigo mío, palabras
¿para qué juramentos, promesas?
Amo desde mis labios templados
bebe de ellos un beso.

Qué importa toda una vida
amado, no puedo

retener la corriente de un beso
¡un beso en llamas!»

¡Se haga realidad! Tres cedros sobre la tumba
Cae la sombra en las tres lunas
Tres turbantes multicolores
mece la brisa con desaliento.

Duermen tristes los aledaños de la llanura,
sólo una tumba nueva descansa en la hierba fresca.
Caballo andaluz, trota, caballo
herradura de plata.¹⁶²

Al igual que Pushkin fue un enorme protagonista –y a la vez precursor– de las visiones que se daban de España, en la siguiente generación Néstor Kúkolnik será el representante de las nuevas formas de identificación que rodeaban a la península,

¹⁶² La traducción es nuestra:

Стой, мой верный, бурный конь...

У крыльца чужого
И земли сырой не тронь
Серебряной подковой.

Я, как тень, проникну в дом,
Ложу их открою,
Усыплю их вечным сном,
Смертью успокою.

Вот тогда носи меня
На утес высокий
И с утеса и с себя
Брось в Хенил глубокий.

Хенил шумит и жертвы ждет,
Но дева горя не гадает
И мавра юного лобзает
И мавру юному поет:

«Брось, мой друг, слова,
к чему клятвы, обещанья?
С жарких уст твоих люблю
Пить одни лобзанья.

О, зачем всю жизнь мою,
Милый, не могу я,
Сжать в лобзания струю,
В пламя поцелуя!»

Сбылось! Три кедра над могилой
Бросают тень на три луны,
Три разноцветные чалмы
Качает ветер уныло.

Кругом равнина грустно спит,
Лишь в свежий дерн могилы новой,
Конь андалузский, конь стучит
Серебряной подковой.

mucho más afines a la imagen que los rusos tenían de su entorno fronterizo. No debemos olvidar que Kúkolnik había sido también el autor del «Bolero, ¡Oh, chiquilla, amada mía!», analizado en anteriores apartados, que tan violento resultaba respecto a la imagen de «serenata en el balcón» que tradicionalmente se tenía de España. El bolero «¡Oh, chiquilla, amada mía!» se caracterizaba por el mismo tema que aquí encontramos, curiosamente idéntico al que observábamos en *El prisionero del Cáucaso*: el de la violencia de género. Nótese la aparición de nuevos héroes conectados, más que con España (o la España de «capa y espada»), con las historias que había contado Pushkin sobre el Cáucaso (y que recientes investigaciones relacionan con *Carmen* de Bizet),¹⁶³ y, ahora sí, con la *femme fatale* del Oriente. Y todo ello envuelto en un más que convincente entorno musical ruso, sin ningún atisbo de españolidad. Parece que, en este caso, sí existe un proceso de identificación cercano a lo que explicaría alguien como Wortman u otros escritores afines al poscolonialismo.

Y es que, musicalmente, se retoma el tipo de canción estrófica que se utilizaba a la hora de adaptar las canciones húngaras o georgianas, añadiéndoles un factor épico y trascendiendo el aire de salón en el que habían tenido su origen. Prima un exotismo que no se limita a la impresión de una imagen para colgarla en un lujoso salón —«la española enamorada se ha asomado a su balcón», que decía *Del céfiro nocturno*—. Por el contrario, narran una historia, renunciando, incluso, a la caracterización de los personajes —tan querido para los intérpretes de los salones, dichosos de encarnar «tipos» que no podían representar en la vida real—. Esta capacidad de contar, casi mediante un narrador anónimo y omnisciente, resalta el carácter universal, y por tanto épico, de estas nuevas historias. No debemos olvidar, de nuevo, la importancia del *Ruslán y Liudmila* a la hora de configurar estos héroes nuevos, y, sobre todo, nacionales.

Que estas canciones sean representantes del nacionalismo no quiere decir, ni mucho menos, que la imagen que se quiere aportar de España fuera «sangrienta» y «misógina», como se podría leer de estos poemas. Hacia lo que se inclinaba Rusia es a ser una nación de *cuentos*, narradora de los suyos propios. Y en sus cuentos el exotismo —o aquello que ellos tenían fuera pero querían tener dentro— era uno de sus máximos atractivos, alimentado de los atractivos de sus alrededores, entre quienes se comenzaba a considerar a España de una manera mucho más contundente.

¹⁶³ A. D. P. BRIGGS: «Did Carmen come from Russia...?».

CAPÍTULO II. EL VIAJE DE GLINKA A ESPAÑA

Кстати, о Испании скажу вам, что я провел там два года из лучших в моей жизни¹

Mijaíl Glinka

¹ Por cierto, en cuanto a España he de decir que allí pasé dos de los mejores años de toda mi vida.

1. Sueños de música popular

Aunque el interés hacia lo español en Rusia fue muy grande nos vemos obligados a interrumpir nuestra narración y mudarnos de lugar para atender, por cronología, el viaje que Mijaíl Glinka emprendió a España en 1845. Los manuscritos de su *Álbum* y *Cuaderno*¹ serán las fuentes fundamentales para su estudio directo, al igual que la correspondencia, dedicada en mayor parte a su madre. Existen fuentes acerca de la existencia de un diario, que hoy en día se encuentra extraviado.

Glinka jugaba un importante papel en lo que hemos denominado el «salón español» de la época, pero el hecho de que ponga un pie en España con la intención de descubrir la «esencia» de la música popular local merece una atención especial. Y no sólo por la labor, casi etnomusicológica que realizó, sino también por la trascendencia que toda acción que realizara el «gran fundador» de la música rusa tuvo a la hora de configurar la música «nacional».²

Al margen de todas las connotaciones políticas y sociológicas que podría tener España en la configuración del nacionalismo ruso, una cosa fundamentalmente era la que interesaba a un compositor: la propia materia musical. Glinka, como se ha observado, era consciente de que España poseía un folclore propio, que incluso había intentado imitar en la versión más próxima al bolero que se ha analizado, *El conquistador*.

El sueño de encontrar una nación que poseyera una amplia relación de folclore, donde la música *del pueblo* reinara, era uno de los principales motivos que le condujeron a emprender el viaje. Presentamos aquí un artículo inédito de la prensa de la época:

La pasión de los españoles por la música y la danza

No. No puede haber ni un solo país del mundo en el que la música esté tan difundida entre el pueblo como en España. Allí canta todo el mundo, todos tocan, como poco, algo la guitarra. Le invitamos a que pasee por la tarde por las calles madrileñas: oirá por todas partes la guitarra. El barbero, sentado a la puerta de su negocio, ocultándose del sol, hace sonar su guitarra, tocada con las yemas de los dedos o con púas de diente, que inspira en la guitarra los ruidos cortos y sonoros de la mandolina. En ocasiones se constituye alrededor de él una cuadrilla improvisada que disfruta de una orquesta gratuita. Los cocheros de mulas jamás emprenden el camino sin guitarra, en el ejército en cada en cada unidad hay sin duda algunas guitarras. Tras una gran

¹ Ambos en versión facsímil en: *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio puteshestviia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

² Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189–212.

salida los soldados, en lugar de descansar, se ponen inmediatamente a la guitarra —*y vamos a tocar un repiquete!*—, salen a un claro y ¡comienza el baile! Esto no aporta nada significativo, pero he aquí el siguiente acontecimiento, curioso y característico.

En la primavera de 1837 los carlistas y los cristinos se encontraban cerca de San Sebastián. Ambos bandos estaban dispuestos en colinas, una enfrente a la otra, entre las que se encontraba un valle. En él había un pueblo, y aquel día se celebraba, por fortuna, la fiesta del santo local. O bien los hombres estaban tan acostumbrados a la guerra que no prestaron ni la más mínima atención, o sabían que en ese día no habría batalla, el hecho es que todo el pueblo se reunió en la plaza, los muchachos y las muchachas se tomaban de la mano y comenzaron a bailar la *jota aragonesa*, la *cachucha* y todas las danzas conocidas del inacabable repertorio español. Los carlistas y los cristinos permanecieron en sus respectivas colinas y, con las armas en la mano, observaban sus diversiones cuando el viento les trajo el tintineo de las guitarras y el repiqueteo de las alegres castañuelas. Persistieron largo tiempo, pero las danzas se iban haciendo cada vez más vivas, las castañuelas se iban haciendo más locuaces, el majo brincaba expandiendo las piernas, y cuando la maja también se alzaba, él la cogía y la lanzaba por los aires. ¡Oh, si aún esto no fuera suficiente! En las filas de los carlistas poco a poco se extendió la excitación; por fin al cabo de algunos minutos cogieron sus bultos, dejaron las pistolas y descendieron hasta el valle para relevar a los ya cansados danzantes. Los cristinos, por su parte, se lo pensaron y también descendieron al valle, y he aquí a carlistas y cristinos aplacados, que como tigres al sonido de la lira de Orfeo abandonan su odio, olvidan la venganza y como la inocente Tírsis, danzarán juntos bajo el son de una vulgar guitarra de pueblo.³

³ Las palabras en cursiva se encuentran en el texto original en español. La traducción es nuestra.

«СТРАСТЬ ИСПАНЦЕВ К МУЗЫКА И ТАНЦАМ

Нет, может быть, ни одной страны в свете, где бы музыка была до такой степени распространена в народе как в Испании. Там всякой поет, всякой хоть немножко игриет на гитаре. Подите под вечер прогуляться по мадритским улицам: вы везде услышите гитару. Цирюльник, сидя в дверях своей лавки и укрываясь от солнца за занавесом, брянчить на гитаре, играя или пальцами или зубом гребня, что придает гитаре короткий и громкий звук мандолины. Иногда проходящие составляют вокруг него кадрили, чтобы воспользоваться даровым оркестром. Погонщик мулов никогда не поступит в дорогу без гитары; в армии, в каждом отряде непременно есть несколько гитар. После большого перехода войско останавливается, и солдаты, вместо отдыха, тотчас за гитару, — *y vamos a tocar un repiquete!*— выходят на поляну, и давай плясать! Новее это еще ничего не значить; а вот случай любопытный и чрезвычайно характеристический.

Весною 1837, карлисты и кристоносы стояли недалеко от Сан-Себастьяна. Оба корпуса были расположены на холмах, один против другого, и их разделяла одна долина. В долине была деревня, и в этот день как нарочно случился храмовый праздник. Видно, мужики или так привыкли к войне, что не обращают на нее ни малейшего внимания, или они знали, что в этот день сражения не будет, только вся деревня собралась на площади, парни и девушки схватились под руки и принялись плясать *jota aragonesa*, *cachucha* и все знаменитейшие танцы неистощимаго испанскаго репертуара. Карлисты и кристоносы стояли на своих холмах, и с оружием в руках, посматривали на эти забавы; ветер доносил до них бряцанье гитары и постукивание веселых кастаньеток. Долго они крепились; но танцы становились живее и живее, кастаньеты болтали все поговаривали, махо припрыгивал, расширяя ноги, и, когда его маха также поднималась, он ее подхватывал и поддерживал на воздух. О, это уже слишком! В рядах карлистов мало-по-малу распространялось волнение; наконец, через несколько минут, они сбрасывают сумки, складывают ружья, спускаются целыми толпами в долину и сменяют усталых плясуну. Кристоносы, с своей стороны, подумали, и тоже спустились в долину, и вот карлисты и кристоносы, усмирившись как тигры от звуков орфеевой лиры, отбрасывают свою ненависть,

No sólo en Rusia, también en Francia estaban en boga estas creencias. Tanto Hugo como Deschamps creyeron en la afirmación de Bouterwerk de que «la poesía española es más verdaderamente nacional que toda otra rama de la poesía moderna en Europa».⁴ También en la nación vecina surgieron este tipo de ideas acerca de una España «musical», en esta ocasión aplicadas a la danza: «Sería cien veces más fácil arrebatarse a los españoles el chocolate de la mañana, el chocolate de la tarde y el cigarro de todo el día; a las españolas las trenzas de sus bellos cabellos negros, el abanico y el rosario que privar a unos y otros de los encantos y de las delicias de la danza nacional».⁵ Incluso los mismos españoles, cuya música comenzaría a ser estudiada precisamente durante estos años, sostenían con orgullo su propia primacía sobre las músicas populares: «Tal vez España sea el pueblo que conserve más recuerdos en los cánticos de nuestros antepasados. [...] ¿Quién no palpita al escuchar las características canciones de Andalucía? ¿Quién, por más adusto y serio que sea, no ha reído con efusión al escuchar en la media noche bajo la pintada reja al tosco trovador [...]?».⁶

El determinismo, es decir, el hecho de que el pueblo *no pueda no ser así* desde su nacimiento, es una de las características fundamentales de esta idealización herderiana que tiene también su origen en el mito del «buen salvaje» de Rousseau. La afirmación de que el pueblo brota de la tierra con características musicales influyó en Glinka, quien se convenció de que todo aquello que conseguía debía ser, por fuerza, de origen popular. Aquellos buenos salvajes no podrían ser capaces, dada su condición, de tener la maldad de las altas clases sociales como para frustrar sus intenciones como compositor, ideología que a Glinka le venía como anillo al dedo tras sus experiencias en San Petersburgo y que concuerda con una visión poco exotizadora de la cultura española, obviando los bandidos, la suciedad o la mala comida por encima de cualquier otro viajero.

Tintes de romanticismo germano, en busca de aquella fuente popular «verdadera», son perceptibles en gran parte de las manifestaciones escritas de Glinka

забывают мнение, и, как невинные Тирсисы, пляшут вместе под звуки дрянных деревенских гитар». «Страсть испанцев к музыке и танцам», *Библиотека для чтения*, 1828, Санкт-Петербург, pp. 90-91. [«La pasión de los españoles hacia la música y la danza», *Biblioteca de la lectura*].

⁴ «La poésie espagnole est plus réellement nationale que ne l'est toute autre branche de la poésie moderne en Europe». Léon-François HOFFMANN: *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961, pág. 50.

⁵ «Il serait plus facile, cent fois, d'enlever aux espagnols le chocolat du matin, le chocolat du soir et la cigarette de tout le jour; aux espagnoles, les tresses de leurs beaux cheveux noirs, l'éventail et le rosaire que de les dérober les uns et les autres aux enchantements et aux délices de la danse nationale». Louis LURINE: «La danse, les danseurs et les danseuses en Espagne», *Le Monde Dramatique*, 1835, II, pág. 385. Citado en: *Ibid.*, pág. 111.

⁶ *La Iberia Musical y Literaria*, 25/V/1845. Citado en: Ramón SOBRINO: «La música en España a la llegada de Glinka», en *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Pilar Gutiérrez Dorado; Cristina Marcos Patiño; Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pág. 75.

durante su viaje a España. En esta idealización Glinka aplica inevitablemente al ambiente hispano lo que ocurría en Rusia y que, en general, sucedía en toda adaptación al folclore. Las canciones de salón folclóricas existían en Rusia desde el siglo XVIII, y en ellas se procedía a una armonización que según Glinka y sus contemporáneos eliminaba parte de su «autenticidad». Además, los rusos, y en especial el crítico Visarión Belinski, no olvidaban que Herder había sido un gran admirador del «pueblo eslavo», encargándose de difundir sus ideales.⁷

Observaremos continuamente en las palabras de Glinka una alta presencia del «pueblo» como concepto, que proviene de su propia concepción de nacionalismo en Rusia. La cualidad de «compositor nacional», como hemos visto, era la que le había brindado la oportunidad de ascender socialmente. Y uno de los elementos esenciales era la estilización de fuentes populares. En realidad, pocas veces había ido Glinka a buscar «la música del pueblo», y las canciones de otras naciones que invaden sus óperas –jamás sus romanzas, siempre de salón– solían ser prestadas de amigos. Sólo en contadas ocasiones, en Novospáskoie, su pueblecito natal, había acogido a algún campesino del pueblo para que le cantara las canciones, al margen del pequeño trabajo de campo que realizó en sus viajes al oeste del Imperio ruso para reclutar cantantes en la capilla imperial.

Hay un cambio de enfoque entre la visión del resto de países respecto a España y la de los rusos, en concreto Glinka. Para los franceses, por ejemplo, los españoles eran pueblos eminentemente danzarines, una danza que –retomando la cita de Louis Lurine– se entremezclaba con el chocolate y el rosario; o lo que es lo mismo, la conquista de América, la religión, la barbarie. Para los rusos si España era un pueblo amante de la música y de la danza ello quería decir que eran naciones hermanas. En sus entrañas también se encontraban los genes de «lo popular». Decía William Coxe a su paso por Rusia:

Los postillones cantan, [...], los soldados cantan continuamente durante la marcha, los campesinos cantan mientras realizan sus ocupaciones más laboriosas, las casas públicas resuenan con sus villancicos, y en una noche tranquila he oído frecuentemente la vibración del aire con las notas de los pueblos de alrededor.⁸

Con este talante se lanzaba Glinka hacia la exploración de lo popular, haciéndose uno de los máximos representantes de aquello que Raph Locke denomina

⁷ Wolfgang GESEMAN: «Herder's Russia», *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, nº 3 (1965), pág. 434.

⁸ «The postillions sing, [...], the soldiers sing continually during their march: the contrymen sing during the most laborious occupations: the public houses re-echo with their carols: and in a still evening I have frequently heard the air vibrate with the notes from the surrounding villages». Las palabras son de William Coxe, en *Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark*, 1784. Citado en: John NELSON: *The Significance of Rimsky-Korsakov in the Development of a Russian National Identity*. Academic Disertation. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 25, Helsinki, 2013, pág. 40.

como el «paradigma del estilo exótico único».⁹ La plasmación de la música española era el parámetro fundamental, olvidando, por esta vez, los matices —como la fuerza, la debilidad, o la femineidad— con que se había interpretado y se interpretará a España.³

2. Primera estación: París

2.1. Ecos hispanos (y orientales) en París

*Los españoles son altos, con la piel morena, son orgullosos, leales y humanos, vagos y sobrios [...], muy galantes, menos celosos que antaño [...] la lengua española, dialecto del latín entremezclado con el árabe, es sonoro, majestuoso y sublime, pero pobre.*¹⁰

La recreación en el modelo exótico español en los salones franceses fue fundamental a lo largo de todo el siglo XIX. Ciertos ideales de libertad, bien diferentes a aquellos que tenían lugar en la imaginación rusa, se habían inculcado y fomentado desde la época de las guerras napoleónicas.

Hasta 1814 se profesaba más bien poco respeto hacia los españoles, incluso en el lado artístico. Predominaba, entre otras, la tipología de «bufón» en sus obras literarias, dada en parte por la figura del pícaro, compatible con la burla a la dura etiqueta española.¹¹ La llegada de la gran rebelión «del pueblo», como así se difundió en 1812 y sucesivamente en 1820, provocó un cambio de idea en los franceses, ayudada por los efluvios del romanticismo y el recuerdo de su propia autodeterminación en los tiempos de la Revolución francesa.¹² Se forjó en ellos la imagen de un español valiente, *conquistador*, sí —aunque no de mujeres, título que a los franceses no les podrían arrebatar—, pero no exento de peligro. La valentía se fraguaba en personajes que caminaban en los límites de la legalidad, con especial preferencia hacia los bandidos. El bandido, al igual que el torero, son personajes cuya sed de sangre está a flor de piel. Carecen de la inocencia que en el fondo subyace a la bravuconería de don Juan. Francia había encontrado, de este modo, su pequeño lugar de exotismo y un enemigo fronterizo digno.

⁹ «Exotic Style Only» Paradigm, expuesto en: Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011, pág. 10.

¹⁰ «Les espagnols sont grands, ont le teint brun, sont orgueilleux, loyaux et humains, paresseux et sobres [...], très galants, moins jaloux qu'autrefois; [...] la langue espagnole, dialecte du latin mêlé d'arabe, est sonore, majestueuse et sublime, mais pauvre». *Dictionnaire portatif de géographie universelle*, París, 1806. Citado en: L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 15.

¹¹ *Ibid.*, pág. 9 y ss.

¹² James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston. Northeastern University Press, 1998, pág. 139.

Es inevitable, de nuevo, establecer conexiones con las teorías poscoloniales.¹³ Aquel país situado en las inmediaciones como era España se consideraba en la literatura y prensa francesa como un país entre la civilización y la barbarie, coincidente, por cierto, con la visión que también tenían los franceses del Este de Europa, Rusia incluida.¹⁴ La imagen de España estaba dada no sólo por la «numerosísima presencia de bandidos» (de cuya ausencia Gautier se quejaría en estos años, pero cuyo posible asalto podría hacer vivir a los franceses «grandes aventuras»)¹⁵ o los toreros, sino también los caminos difíciles e incómodos y –tema también favorito para los viajeros–, la mala calidad de la comida.¹⁶ Todos ellos eran indicios de un país, en cierta medida, «en vías de desarrollo»:

El pillaje, tan difícil de destruir, tan enraizado, sobre todo entre los andaluces, supone todavía una pasión natural a las razas de sangre árabe.¹⁷

Otro indicio aplicable por las teorías posmodernas, en esta ocasión los estudios de género, es el de la alta feminización del arte español. El mito de *Carmen*, que en Rusia sólo se aplicaba en primera instancia al Cáucaso, surgió en Francia desde el primer momento. Es reseñable que la figura «salvaje» no fuera sólo aplicada desde el modelo de la gitana española, dándose el caso de «gitanas» francesas –o que vivían en Francia– (es el caso de *Esmeralda* de Víctor Hugo, *La gitana* de Eugène Cabanel, entre muchas otras), muy *à la mode* en los años 30. Se abría así un mundo de mujeres seductoras –y seducidas– con altos índices de peligrosidad que la civilización debía, de algún modo, «aplacar».¹⁸

El ejército temblaba de rabia; las mujeres... corrían entre las filas, reprochando a sus hermanos no tener sangre española en sus venas [...]. Lloraban de indignación al no ver suficientemente satisfecha su sed de carnicería.¹⁹

Algunas veces se saltaba al mundo del determinismo genético-geográfico, afirmando que «en la vieja Castilla la vitalidad del aire, la sequedad y el calor del clima, excitan el sistema capilar y pulmonar, aumentando la combustión de la sangre. También las jovencitas están bien formadas y muy inclinadas hacia los placeres del

¹³ Respecto a la vinculación directa de las óperas creadas en época de Napoleón (y posteriormente) con la conquista, cf. *Ibid.*, pág. 140 y ss.

¹⁴ Cf. Larry WOLFF: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994.

¹⁵ Théophile GAUTIER: *Viaje por España*. <<https://es.scribd.com/doc/37293051/Teofilo-Gautier-Viaje-por-Espana-1840>>, pág. 51.

¹⁶ L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 84 y ss.

¹⁷ Astolphe CUSTINE: *L'Espagne sous Ferdinand VII*. Citado en *Ibid.*, pág. 122.

¹⁸ Tesis confirmada por L. F. Hoffmann: «en 1820 les français donnaient à l'espagnol les caractéristiques du conspirateur, tout en lui refusant la capacité de se gouverner». *Ibid.*, pág. 26.

¹⁹ «L'armée fremit de rage; les femmes... couraient dans les rangs, en reprochant à leurs frères de n'avoir pas du sang espagnol dans les veines. [...] [Elles] pleuraient d'indignation en ne voyant pas satisfaire aussitôt leur soif de carnage ». Tomado de *Don Alonso*, de Narcise Achille Salvandy (1824), citado en: *Ibid.*, pág. 19.

amor físico».²⁰ Llegaban, incluso, a imaginarse a las mujeres con un puñal en la liga, tal y como describió Morel-Fatio en un artículo de la época.²¹

En este poema dedicado a Delphine Gay se observa la notable diferencia de que es la mujer quien se siente conquistada, no el conquistador el que muestra sus dotes, como ocurría en Rusia:

Huerta

¿Escuchasteis a aquél trovador de España,
aquél al que en los combates un arte melodioso acompaña?
En su guitarra canta y suspira al mismo tiempo

[...]

Los corazones rejuvenecen al sonido de sus cuerdas
La belleza que lo escucha, dichosa en el recuerdo
se emociona, sonríe y llora [...]²²

Obsérvese una notable diferencia: es la mujer quien se siente conquistada, no el conquistador el que muestra sus dotes, como ocurría en Rusia.

Esto tuvo sus repercusiones en el modo en que la música se difundió en Francia, en cuyos salones Glinka pudo encontrar tipologías distintas de aquello que conocía en su propio país. En primer lugar, estaban condicionados por la cercanía con España y a la gran cantidad de emigrados que llegaron a lo largo de las distintas convulsiones políticas que asolaron a la zona peninsular. Llegaron todos los géneros, desde las tiranas, las seguidillas, el bolero o la cachucha.²³ Poco a poco, y a pesar del paso de Manuel García a comienzos de siglo y su mito de *El contrabandista*, el repertorio se fue «feminizando», pasando a formar parte de los teatros en forma de danza.

²⁰ « Chez les habitants de la Vieille-Castille, la vivacité de l'air, la sécheresse et la chaleur du climat, en excitant le système capillaire, cutané et pulmonaire, augmentent la combustion du sang. Aussi les jeunes filles sont formées de très bonne heure et très portées aux plaisirs de l'amour physique ». Citado en: *Ibid.*, pág. 105.

²¹ Cf. *Ibid.*, pág. 108.

²² Huerta

L'avez-vous entendu, ce troubadour d'Espagne
qu'un art mélodieux aux combats accompagne ?
Sur sa guitare, il chante et soupire
[...]

Les cœurs à ses accords se sentent rajeunir ;
la beauté qui l'écoute, heureuse en souvenir,
s'émeut, sourit et pleure [...]

Emile de GIRARDIN: *Oeuvres complètes de Madame Émilie de Girardin, née Delphine Gay: Poèmes. Poésies. Improvisations*. H. Plon, 1861, pág. 29. Citado en: *Ibid.*, pág. 32.

²³ Celsa ALONSO: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998. Rocío PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005.

Desconocemos la trascendencia que la música española tuvo en los salones y teatros que frecuentó Glinka en París. Los círculos en que se movió, como se verá sucesivamente, fueron primordialmente rusos. Pudo asistir a algunas de las representaciones de los teatros, que ocasionalmente incluían algún número de corte español.

Tal y como se irá viendo a lo largo del capítulo este modelo «femenino» de la españolidad en Francia no trascendió en el modo de componer de Glinka, quien mantuvo su primigenio afán: aquél de encontrar las características *folclóricas*, es decir, *del pueblo*, que contenía la música española.

2.2. Un ruso en París

*Glinka, in his awareness that Spain and Russia seemed equally exotic to Parisians, could identify with Spain and Spanish music as no nineteenth century French musician could.*²⁴

James Parakilas

La decisión de salir de Rusia se fue fraguando de manera definitiva en 1843 y primavera de 1844: su relativo fracaso en *Ruslán y Liudmila* (sobre todo en sus primeras representaciones), se sumaba al enfriamiento de sus relaciones con Ekaterina Kern, y sobre todo, al tedio. Durante estos años permaneció prácticamente aislado de la alta sociedad, participando en círculos más exclusivos como el de la Hermandad.²⁵ Finalmente su madre —ayudada por una prescripción médica que aconsejaba el viaje— acabó por dar su aprobación, y Glinka comenzó aquella aventura hacia París que culminó en España. Una de las constantes preocupaciones de Glinka durante el viaje fueron los procesos para obtener su complicado divorcio. Da la impresión de que su aventura era una escapada forzada a sus problemas matrimoniales, y de hecho el desencadenante para su vuelta fue la carta que le envió su madre confirmándole que todo estaba arreglado.

El obstáculo que hasta entonces había supuesto su madre es más grande de lo que podría pensarse. En 1841 escribió en relación al viaje a la zona de Ucrania: «mi madre (es buena, pero quizás demasiado cautelosa) ha destruido todas mis esperanzas. [...] Tengo que sacrificarme a mí mismo por ella».²⁶ En este sentido, en el de la constante búsqueda del apoyo de su madre, Eugenia Andreievna, —quien incluso se encargaba usualmente de administrar su dinero—²⁷ hay que entender el contexto de las

²⁴ James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul...», pág. 138.

²⁵ Boris GASPÁROV: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005, pág. 25.

²⁶ «my mother's wish (she's good, but perhaps too cautious) have destroyed my hopes. I must go, I must sacrifice myself for my mother». M. GLINKA: *Memories...*, pág. 157.

²⁷ Cf. «I received from the Theater Administration as my percentage three thousand silver rubles, which I gave to my mother to keep», *Ibid.*, pág. 175.

cartas publicadas en *Los papeles españoles de Glinka* en 1996.²⁸ Glinka necesitaba a su madre como sustento económico ya que, aún en 1846, con 42 años, dependía totalmente de ella tras el abandono en 1839 de su puesto en la capilla Imperial. El dinero que obtenía con sus óperas y que en general se podía soñar con ganar en Rusia a partir de la composición era bien escaso.

Antes de posarse sobre España la mirada de Glinka lo hizo sobre París, ciudad donde, con certeza, cuajaron –si es que no se habían atisbado ya en su cabeza– definitivamente las intenciones del compositor de emprender su viaje a la península.

El viaje de Glinka a París está relacionado con su pretensión de obtener éxitos en la cartelera de las salas de concierto y de ópera de la ciudad. Quizás la visita de Liszt (en particular la segunda vez, en 1843) a San Petersburgo y sus fructíferas conversaciones sobre arte impulsaron todavía más su determinación. En particular Glinka se sintió animado a estrenar su *Ruslán y Liudmila* en París incentivado por la seguridad de que, según Liszt, las 32 representaciones que tuvo en San Petersburgo significaban un éxito absoluto, máxime cuando el *Guillermo Tell* de Rossini sólo había tenido 16 ese invierno.²⁹ Con esta expectativa, la de triunfar en París, Glinka no sólo llevaba consigo las partituras de sus dos óperas,³⁰ sino también sus canciones, primer señuelo para la conquista –no sólo amorosa– del público francés. Empezó su viaje en mayo de 1844 con el cuñado de su hermana, Fiódor Dimitrievich Gedeonov, que había vivido en París, acompañados por la joven francesa Adèle Rossignole.

Justo antes de partir recibió –presente de su amigo Dmitri Bludov– una copia de una crítica publicada en la capital francesa en que Henri Merimée (hermano de Prosper) se refería a *La vida por el zar* con las siguientes palabras: «quizás la primera obra de arte que no debe nada a la imitación. [...] Nunca he visto este espectáculo, aunque sea un extranjero, sin un sentimiento vivaz de empatía y comprensión».³¹ Mediante este documento quedaba clara la valoración positiva de la originalidad de Glinka en París, a partir de la que el compositor abría sus esperanzas de triunfar en lo que se estaba convirtiendo en la capital cultural de Europa. De nuevo la obsesión por lo «otro» en la Europa del XIX, aunque en este caso lo español no sea protagonista, parecía que iba a reportar ventajas en el éxito de Glinka.

²⁸ *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio puteshestviia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

²⁹ «[...] not only in St. Petersburg but also in Paris my opera, having survived only thirty-two performances in the course of one winter could be considered a success», D. BROWN: *Michael Ivanovich Glinka...*, pág. 237.

³⁰ M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 187.

³¹ «Perhaps the first work of art which owes nothing to imitation. Although a foreigner, I have never seen this spectacle without a lively feeling of participation and understanding». M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 183.

Mijaíl Glinka frecuentó, en especial, las fiestas con sus compatriotas rusos afincados en París, entre los que se incluía su joven pupilo Alexander Dargomyzhski,³² junto a alguna que otra actriz francesa, más que invitadas a estos eventos. Sus primeros meses, de hecho, tuvo más relación con rusos y españoles —a través de su contacto en la embajada— que con franceses. Glinka esperaba la llegada de Liszt, que tantas cosas le había prometido, pero se encontraba de gira en España.³³

Al margen de éstos, el mayor contacto que trabó Glinka con la cultura parisina francesa fue Héctor Berlioz. El francés sirvió de estímulo y de puerta hacia las nuevas corrientes artísticas francesas, como testimoniará el análisis de las obras posteriores de Glinka, en particular las que tomaron temas del folclore español. Esta relación tuvo sus más y sus menos, ya que el ruso se queja del trato recibido por Berlioz, demasiado dirigido a satisfacer sus intereses personales, dirigidos a tener un buen contacto a la hora de realizar una gira artística por Rusia que de hecho llevó a cabo posteriormente.³⁴

El éxito de Glinka en París es relativo. Se celebraron dos conciertos en el Teatro de los Campos Elíseos. En el primero formación de Berlioz interpretó el «Lezguinka» de *Una vida por el zar*, sin duda el que más se adapta a los cánones orientales de todas las danzas de la obra y que de hecho se tituló *Grand air de danse sur des thèmes du Caucase et de la Crimée*.³⁵ A ello se añadió la cavatina de *Una vida por el zar* («Contemplo un campo abierto»), por Mme. Soloveva. Vientos metales y maderas fueron partidos entre escenario y foso de la orquesta, con resultados poco satisfactorios. Antes Glinka informa de que una *prima donna* rusa, Mme. Solovieva iba interpretado piezas de *Una vida por el zar* en ruso en los Teatros Italianos, en concreto la cavatina del tercer acto, además de la *Cracovienne* para orquesta —que más tarde estrenó también Guelbenzu en España— y el rondó del primer acto,³⁶ proyecto que al parecer no acaba de realizarse.³⁷

En el segundo, celebrado en abril y siguiendo con la temática oriental, se tocaron la obertura de *Semiramis* de Rossini, las *Variaciones sobre temas rusos* de Leopold Meyer, la cracoviana de *Una vida por el zar*, la «Marcha del mar negro» y el vals en si menor (*valse-fantaisie*) conocido como el *Scherzo*. Se interpretaron sus romances italianos —ya que Solovieva, la cantante rusa no pudo cantar el programa ruso previsto, y el príncipe Elim Mescherski no había podido traducir los suyos al francés—³⁸ *Il*

³² El príncipe Elim Mescherski, el conde Mijaíl Yúrevich Vielegorski, y, a partir del invierno del 44 el príncipe Vasili Petróvich Golitsyn, entre otros, Cf. M. GLINKA: *Memoirs...*, pp. 189-191.

³³ Cf. carta a E. I Fleury desde París, 31/XII/1844, МИХАИЛ И. ГЛИНКА: *Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие*. 1952. Tomo 2, pág. 245. [M. I. GLINKA: *Mijaíl Ivánovich Glinka. Anales literarios*].

³⁴ Cf. D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pág. 242.

³⁵ Carta a V. I. y E. I Fleury, París 27/II/1845, *Ibid.*, pág. 258.

³⁶ Carta a V. I Fleury, París, 17/I/1845, *Ibid.*, pp. 249-350.

³⁷ Carta a V. I. y E. I Fleury, París 27/II/1845, *Ibid.*, pág. 258.

³⁸ Murió antes de poder terminar con esta tarea, y no se sabe si llegó a realizar la traducción de alguna, ya que no se ha encontrado ninguna documentación en su archivo al respecto. Cf. МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА: *М. И. Глинка. Литературные произведения и переписка*. Тамара Николаевна Ливанова,

desiderio y *Ah, se tu fossi meco*, además de incluir «Una furtiva lagrima» de Donizetti.³⁹ *Succès d'estime* lo denominó Glinka, considerando que el público parisino no podía haberse hecho idea cabal de su obra. El propio Glinka tuvo que pedir varios préstamos para realizar estos conciertos, lo que precipitó su salida a España, tras observar que el negocio no era muy ventajoso.

El primer testimonio de su paso por París en su producción artística se manifiesta en relación a la obsesión de Glinka hacia la creación de una música que estuviera entre la orquestal (para entendidos) y las variaciones de aficionados, proveniente, según su propio testimonio,⁴⁰ de la influencia de Berlioz. Este nuevo género se materializaría ya en su mente durante estos años bajo el nombre de «fantasía», o, como él decía en francés, *fantaisie pittoresque*, cuyo objeto sería precisamente España.

A pesar de la indudable influencia de Berlioz en Glinka no hay que olvidar, por cierto, que en 1845, poco tiempo después de la partida del ruso también Berlioz «cayó» en la moda de los boleros de salón. Berlioz compuso su «Bolero de Zaide» para voz y orquesta, incluido en sus *Fenillets d'album* publicados 1845, lo que nos habla de una posible inclusión de aquellos boleros cantados en la maleta de Glinka, preparada para emprender la siguiente parte de su viaje.

2.3. El camino hacia España

Me resulta imposible escribir para los teatros de París, aquí hay intrigas más que en ninguna otra parte. Además, al vivir en un país extranjero cada vez estoy más convencido de que mi alma es rusa [...]. Es mi intención visitar España con el propósito de estudiar las melodías locales, porque son, en cierta medida, iguales a las rusas. Esto hará posible que pueda escribir una nueva gran obra.⁴¹

Con la llegada del invierno a París, tres meses después de su presencia en París, ya estaba pensando el compositor en su viaje a España. No encontraba el éxito, pero el frío afectaba a su débil y aprensiva salud, y *necesitaba* pasar el invierno y el otoño en España, país que siempre le había atraído, y cuya lengua ya había empezado a aprender en Italia en sus clases impartidas por Ana Kvatrani.⁴² Incluso en su adolescencia, después de salir del pequeño pueblecito de Novospáskoie, Glinka dice en sus

Анастасия Сергеевна Ляпунова, Aleksandr Semenovich Rozanov (eds.). Музыка, 1973, пág. 172. [M. I. Glinka. *Obras literarias y correspondencia*].

³⁹ M. GLINKA: *Memoirs...*, pp. 193-194.

⁴⁰ D. BROWN: *Mikhail Glinka...*, pág. 243.

⁴¹ Eric STAHL: «Lo hispánico en la música rusa», en *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Pilar Gutiérrez Dorado, Cristina Marcos Patiño, Antonio Álvarez Cañibano (eds.). Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999, pág. 20.

⁴² НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВСКИЙ: «Испанские увертюры», *Музыкальная жизнь*, vol. 4 (2010), pp. 31-35: 31. [Nikolái ALEKSEYEVSKI: «Las oberturas hispanas», *Vida musical*].

Memorias: «léi un viaje a España y desde ese mismo momento soñé con viajar a este divertido país». ⁴³ Y era ésta una de las bazas para convencer a su madre:

Es un sueño de antaño, un sueño de juventud. Ya en Italia, 14 años atrás estuve tentado de visitar esta curiosa región fronteriza y ya entonces comencé a estudiar español, pero el cólera me impidió cumplir mis intenciones [...] máxime cuando España es una nación vecina a Francia, y, además de satisfacer mis ardientes fantasías, encontraré allí en relación a la música nuevos objetos de estudio. ⁴⁴

De nuevo sus ansias se vieron retrasadas por el desacuerdo de su principal financiador, su madre, quien no accedió súbitamente, «no atendiendo así a su bienestar». ⁴⁵ Glinka le escribía a su madre el 6 de junio de 1845 «sólo España puede curar las heridas de mi corazón». ⁴⁶ Pero al fin consiguió pasar la frontera más o menos cuando deseaba, después de haber pasado la primavera en París (a pesar de soportar sus inviernos) y aprovechar el tiempo para aprender el idioma de su próximo destino. ⁴⁷ En las cartas Glinka se deja entrever la profunda inquietud de su madre, sus fervientes deseos de que vuelva a casa y quién sabe si miedo a ese país desconocido donde la situación política era incierta. ⁴⁸ Glinka aseguraba que ya se había tranquilizado por completo, y que los artistas se movían libremente por España. ⁴⁹ En efecto, en 1844, es decir, tras la coronación de Isabel II y sobre todo la vuelta de María Cristina, la situación en España comenzaba a estabilizarse.

En realidad no se trataba sólo de las heridas «del alma». Glinka, aquejado de numerosas enfermedades, que tanto él como sus médicos atribuían al frío húmedo, quería también aprovechar la estancia en España para sanar sus constantes dolencias, entre ellas los dichosos trámites del divorcio. Su destino último, después de pasar por Madrid, era Sevilla, la segunda capital de España: «donde no hay invierno y la vida es barata». ⁵⁰ Tanto el paisaje como las benevolencias del clima español habrá que verlas bajo un prisma distinto al del exotismo a lo largo de su correspondencia. Se deja traslucir una constante preocupación por su propia salud, intentando tanto aplacar su propia inquietud —bastante aprensivo— como la de su madre. Esta visión, además de

⁴³ Zapiski, citado en: Н. АЛЕКСЕЕВСКИЙ: «Испанские увертюры...», pp. 31-35: 31.

⁴⁴ «Эта давнишняя мечта — мечта юности. Еще в Италии, 14 лет тому назад я намерен был посетить этот любопытный край и уже тогда начал учиться испанскому языку — холера помешала мне тогда исполнить мое намерение. [...] тем более, что Испания в соседстве с Францией, и, кроме удовлетворения пламенной фантазии, я найду там в музыкальном отношении новые предметы для изучения». Carta a E. A. Glinka, 16/XI/1844, М. И. ГЛИНКА: *М. И. Глинка. Литературное наследие...* Tomo 2, pág. 237.

⁴⁵ «out of concern of my well-being», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 188.

⁴⁶ Alexandra ORLOVA: «Glinka en España», en *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 11.

⁴⁷ Al menos desde diciembre de 1844, cf. carta del 4/XII/1844, М. И. ГЛИНКА: *М. И. Глинка. Литературное наследие...* Tomo 2, pág. 239.

⁴⁸ Las súplicas de Glinka se transmiten sobre todo a través de la misiva enviada desde París el 18/II/1845, *Ibid.*, pp. 255-256.

⁴⁹ Carta del 4/XII/1844, *Ibid.*, pág. 241.

⁵⁰ «нет зим и жить дешево», cf. carta del 4/XII/1844, *Ibid.*, pág. 239.

su propia condición de extranjero «periférico», modifica los puntos de vista tradicionales que aportaron sus contemporáneos.

Si algo hacía vacilar a Glinka antes de poner pie en España pronto encontraría el aliciente para emprender su aventura. Durante su estancia en París supo que Liszt, su mejor contacto parisino, había traspasado los Pirineos.⁵¹ Durante su viaje por España Liszt, por medio de su patrocinador el bajo Ciabatta, dio aclamados conciertos en Madrid, tanto en el Teatro del Circo (con cuatro ciclos de conciertos, por los que recibió la gran cifra de 2000 francos) como en el Liceo Artístico y Literario, su gran patrocinador,⁵² además de una gira completa por el resto de ciudades importantes de España.⁵³ El triunfo parecía factible, el país acogedor con los músicos extranjeros; al menos basándose en lo que le había ocurrido a su amigo. Glinka, a pesar de ello, sería bien consciente de las diferencias de sueldo entre un simple compositor y un gran intérprete.⁵⁴

Dado el ferviente interés del ruso, el marqués de Souza –a quien conoció por medio del príncipe Elim Mescherski– le proporcionó el contacto de un eminente profesor de idiomas, el exiliado español Biezma Guerrero,⁵⁵ que incluso ejerció como maestro de los hijos de Luis Felipe de Orléans. Biezma Guerrero anunciaba sus servicios docentes en prensa y así aparece desde 1843.⁵⁶ Las enseñanzas, que se realizaban tres veces por semana aunque Glinka dice estudiar todos los días,⁵⁷ fueron fructíferas, comenzando con traducciones del *Gil Blas* (novela picaresca francesa escrita por Alain-René Lesage) del francés al español, recitación en voz alta y la lectura de varios clásicos españoles (*El sí de las niñas*, fragmentos de Cervantes, etc.), gracias a los cuales Glinka «pronto comenzó a entender el español, incluso a hablarlo un

⁵¹ «Узнал я, что Лист отправился в Испанию. Это обстоятельство возбудило мое давнишнее желание побывать в Испании так сильно что, отправился в Испанию [...] что я написал об этом матушке». Н. АЛЕКСЕЕВСКИЙ: «Испанские увертюры...», pág. 31.

⁵² Tomás FERNÁNDEZ MAURICIO: «Liszt y España», *Revista de Musicología. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, vol. 16, nº 3 (1993), pp. 1850-1867.

⁵³ Robert STEVENSON: «Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45», *The Musical Quarterly*, vol. 65, nº 4 (1979), pág. 495.

⁵⁴ Cf. Сергей Витальевич ТЫШКО; Галина Висальевна КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Комментарии к "Запискам". Часть III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески*. Киев, 2011, pp. 21 y ss. [Serguéi V. TYSHKO; Galina V. KUKOL: *Los caminos de Glinka. Comentarios a las Notas. Parte III. El viaje a los Pirineos o a la España de los árabes*].

⁵⁵ «aun siendo joven tuve que emigrar de mi cara y desgraciada patria, de la que me hallo ausente desde hace más de 25 años». Dedicatoria del *Album español*, facsímil en *Los papeles españoles...*, pág. 50.

⁵⁶ *Annuaire du commerce Didot-Bottin*, [s.n.?] (Paris), 1909 [1843], pág. 669. El docente de español se alojaba en la rue Vivienne 57.

⁵⁷ Carta a E. A. Glinka, 4/XII/1844, М. И. ГЛИНКА: М. И. Глинка. *Литературное наследие...* Томо 2, pág. 239.

poco».⁵⁸ Sin duda fueron una parte esencial a la hora de disfrutar más tarde de España, su gente y de los espectáculos teatrales en Madrid, también los no musicales.

Una vez tomada la determinación y aprendido el idioma sólo faltaba la financiación. Tras un largo proceso de convicción mediante insistentes cartas, por fin consiguió el consentimiento materno para viajar a España. Además de la salud, Glinka enfatizaba que España beneficiaría en mucho a su «querida y apreciada madrecita», como se dirigía a ella en las cartas: «En España viviré digna y honestamente. Incluso estoy seguro de que gastaré mucho menos. Los españoles no están tan mal acostumbrados a los viajeros ricos».⁵⁹

Estuvo acompañado por un inapreciable guía con experiencia diplomática, Santiago Hernández –que le fue presentado por el marqués de Souza en París– y la hija de éste, Rosario, de nueve años de edad.

La figura de Santiago Hernández, como afirman Tyshko y Kúkol, es en cierta medida controvertida. De cincuenta años de edad, el mismo Glinka nos informa de que había viajado a Estambul con un cargo en la embajada española:

He cogido a mi servicio a un español que me recomendó uno de mis conocidos. Se llama Hernandes [*sic*]– un hombre de unos cincuenta años de edad, agradable, servicial, muy tranquilo. Antaño fue militar, emprendió provechosos negocios comerciales, después le ocurrieron algunas desgracias y se vio obligado a comenzar a servir: durante cinco años fue mayordomo mayor en la embajada de Turquía.⁶⁰

Santiago, oficial de artillería que tuvo que abandonar España por razones políticas⁶¹, quería regresar tras la estabilización isabelina. Desconocemos qué cargo ostentaría en París, aunque probablemente seguiría siendo «mayordomo mayor» como en Estambul (en ruso en el texto original, *метрдотелем*, una especie de transcripción literal de *maître d'hôtel*). Junto a Glinka ejercería esta misma función, informándole a su madre de que tiene un «mayordomo» (en español en la fuente original), servicio por el que cobraría la irrisoria suma de 100 francos al mes. Don Santiago ya se mudó con Glinka a un piso en París, donde convivieron desde febrero después de que Glinka discutiera con Geodenov. Durante el viaje don Santiago le acoge en Valladolid en la casa de su pudiente cuñado, donde Glinka habla incluso a su madre de la

⁵⁸ «By adhering to this very excellent system I son began to understand Spanish, and even to speak it a little», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 189.

⁵⁹ *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 47.

⁶⁰ «J'ai pris à mon service un espagnol, qui m'a été recmmandé par un de mes amis – il se nomme *Hernandes* – c'est un homme de cinquante ans, doux, serviable, très tranquille, il avait été militaire, possédant un fort joli établissement de commerce, ensuite les malheurs l'int contrainst de devenir serviteur, pendant cinq ans il était maître d'hôtel chez l'ambassadeur d'Espagne en Turquie – ainsi il sait tout faire, [...], je me exerce avec lui et j'espère dans quelques mois aprler l'espagnol avec facilité ». Carta a V. I y E. I. Fleury, 27/II/1845.

⁶¹ «революция его выгнала из Испании», М. И. ГЛИНКА: *М. И. Глинка. Литературное наследие...* Tomo 2.

posibilidad de «ahorrar». Entre ellos se estableció una relación más de amistad que de servidumbre.⁶²

Don Santiago acompañó a Glinka con fidelidad y cariño durante su viaje, como se deja traslucir por sus cartas. Del final de sus relaciones, acontecido en Madrid, se sabe aún menos que de su comienzo, probablemente con la intención de no preocupar a su madre, que quizás no aprobara del todo el carácter «aventurero» de la empresa.

Se embarcaba en un viaje diferente a aquellas intenciones de labrarse una buena formación académica –como lo fue Italia– o un intento de cosechar éxitos como fue París.

3. Una «España europea», «una España oriental». Dos verdades relativas

*He de decir que, incluso ahora, con 50 años, prefiero vivir en el sur, donde sufro menos que en el norte*⁶³

Mijaíl Glinka

3.1. Una España de ¿ensueño?

No es fácil encasillar a Glinka dentro de una tipología de viajero. Si nos atenemos a la inmersión profunda que hace en cada sitio y a la tranquilidad con que disfruta ciertos lugares que podrían parecernos baladíes –comenzando por su primera gran estación, Valladolid– no se podría decir que viajara «de turismo». Debido a su hábito de pulular de «fiesta en fiesta» es complejo encasillarle en la tipología de «viaje de negocios», aunque se entrevean ciertas pretensiones de estrenar alguna obra. Sería también difícil afirmar –a pesar de lo tentador– que el objeto de su marcha haya sido el del trabajo de campo puro y duro. Sus cartas, en resumen, transmiten deseos de conocer el reino español de manera profunda: tanto sus lugares, como sus gentes, como su música; planteándose, quizás, la posibilidad de permanecer durante una larga temporada si se presentara la ocasión. Llega a quejarse de las exageraciones que pueblan los escritos de los extranjeros que viajan por España,⁶⁴ huyendo en primera instancia de aquella visión radicalmente exótica.

⁶² Cf. *Ibid.*, pp. 99-100.

⁶³ «Even now, at fifty years, I must say that I really prefer to live in the south and that I suffer less than I do in the north», Michail GLINKA: *Mikhail Ivanovich Glinka: Memoirs*. Trad.: R. Mudge, University of Oklahoma Press, 1963, pág. 4.

⁶⁴ Carta a I. V. Fleury, 13/XII/1845, *Los papeles españoles...*, pág. 121.

Sí pertenecen a una tipología más clara, y así se han analizado habitualmente,⁶⁵ los viajeros franceses, entre los que se sitúan en primer plano Théophile Gautier y el marqués de Custine por la repercusión que tuvieron sus textos. Sus plumas dejan traslucir una visión, la exotización, que puede mirarse desde varios puntos de vista. Si exotismo se refiere al proceso de construir «lo otro», el primer medio de hacer a España algo *externo* es el de *sacarla* de la civilización, como ya hemos visto a través del análisis del ambiente parisino y su posible vinculación al poscolonialismo. Ello implicaba, en cierta medida, fabricar imágenes de «seres inferiores», «incivilizados». Pero éste era un proceso que corría en paralelo a las construcciones de seres «sublimes», un cierto idealismo arcádico con aires de la antigua Grecia. Ambos conceptos, tanto «lo sublime» como lo «barbárico» constituyen una herencia que perdura desde el siglo XVIII.

Más que lo sublime, de hecho, parecería más adecuado incluir a España dentro del ideario del ensueño. No nos encontramos ante una Italia como la del *Viaje* de Goethe, pero tampoco ante una «Asia barbárica» como aquella que horrorizaba a Madame de Staël. El ambiente recreado en España por los franceses pertenece más bien al de los cuentos de *Las mil y una noches* o, incluso, las escabrosas historias de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.⁶⁶ Se erige como un lugar especialmente apto para desarrollar la fantasía.

El punto de vista dieciochesco implicaba establecer categorías, estamentos que se sitúan en un plano superior o inferior al que se presupone el correcto. Lo perteneciente al XIX, al ensueño, requiere sencillamente salir de la realidad para meterse en otras, estén o no en un plano superior. En cierto sentido, y trasladado al mundo infantil, nos encontraríamos ante una suerte de cuentos de hadas, especialmente aquellos en que, como en la fábula, se rigen por reglas del juego diferentes a las del mundo real.⁶⁷ En ellos evadirse es la única función, sin pensar si el mundo al que se va es mejor o peor que la civilización común (aunque normalmente ofrezca una alternativa más jugosa).⁶⁸

El juego francés –e incluso el ruso como se observa a través de la obra de Vasili Botkin, que viajó a España también en 1845, aunque no se encontrara con su compatriota– alterna ambos prismas. La primera visión, aquella de lo sublime, engloba al mundo de la naturaleza– casi simulando una legendaria Arcadia o edad dorada mediterránea. La segunda introduce una España a través de un espejismo de ensueño

⁶⁵ Cf. L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*

⁶⁶ Ofrecemos así una alternativa a otras categorizaciones, quizás más del siglo XVIII, que separan lo «sublime» de otro concepto que difiere mucho del que aquí presentamos, «lo pintoresco».

⁶⁷ Cf. Bruno BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, Crítica, 2005.

⁶⁸ Por este motivo, el hecho de que se opte por una opción ni mejor ni peor que la realidad, hemos preferido optar por esta palabra, «ensueño», en lugar de «exótico», que engloba una serie de matices más complejos.

que es fácilmente, aunque no siempre, entremezclable con aquellos tintes de «fuera de la civilización».

Éste es uno de los factores que más diferencian a Glinka del resto de viajeros. Faltan a sus palabras la enumeración los factores exóticos que los foráneos encontraban a su paso por España, uno de los aspectos a través de los que ellos la encasillaban en un lugar del ensueño, pero también y principalmente de lo incivilizado. Tanto hacia las posadas como a los caminos,⁶⁹ las mujeres,⁷⁰ la tradicional idealización de los zagales o la comida Glinka no tiene especial queja,⁷¹ aportando siquiera algún que otro comentario acerca de los toros,⁷² y prescindiendo de la tópica mención a la Inquisición y a Torquemada⁷³ –aún más llamativo habiendo pasado gran tiempo de su estancia en Valladolid–. Se duerme, para colmo, en el momento del paso del tenebroso Despeñaperros.⁷⁴

Describe los paisajes desérticos o la monotonía del monasterio de El Escorial,⁷⁵ pero carece de aquella tendencia despreciativa o ultrarromántica en su descripción. En su retrato de la zona de Castilla viola los elementos fundamentales a la hora de establecer el patrón exótico en el siglo XIX, es decir, la idealización del paisaje desértico –que comparten tanto Rusia como España– junto al clima cálido.⁷⁶ Se encuentra en contadas ocasiones el adjetivo «africano»,⁷⁷ y sólo cuando evidencia a España como «ese lugar de paso» que constituía, al igual que Rusia, entre «la civilización y la barbarie». Esto se hallaba, por otra parte, ampliamente relacionado con la obsesión de los rusos por las montañas del Cáucaso, su inmediato vecino y objeto de conquista por el sur:⁷⁸

⁶⁹ Glinka señala que el tiempo de viaje por la misma distancia es mayor en España que en San Petersburgo, pero atribuye esta particularidad a la orografía, *Cf. Los papeles de Glinka...*, pág. 105.

⁷⁰ «esos bellos ojos, llenos de expresión, son más raros aquí que en Rusia; las rubias abundan en cantidad». Carta a V. I Fleury, 12/II/1846. *Ibid.*, pág. 129.

⁷¹ Sí, sin embargo, al servicio de correos. Pero nos ha parecido irrelevante en comparación con la magnitud de la presencia de estos elementos en otros viajeros, *Cf. L. F. HOFFMANN: Romantique Espagne...*

⁷² «Un espectáculo bárbaro pero curioso». *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 105; «después me acostumbré y le encontré algún interés a este drama cruel en que cada uno de los personajes está en peligro constantemente», *Ibid.*, pág. 33.

⁷³ *Cf. C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: Странствия Глинки...*, pág. 143.

⁷⁴ Carta a V. I. Fleury, 13/XVII/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 121.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 109.

⁷⁶ L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*

⁷⁷ A este respecto observan, con mucho acierto, los autores de *Странствия Глинки...* que Glinka, como muchos de sus contemporáneos, jamás vio algo parecido a África, pero representaba un símbolo más que una realidad. «Африки-то он некогда не видел», C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 132.

⁷⁸ Susan LAYTON: *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2005.

Entramos a España el día de mi cumpleaños y estaba absolutamente encantado. Cruzamos los Pirineos con tres mulas de carga soportando nuestro equipaje. [...] Este desfiladero [Pancorbo] parece un trozo de África.⁷⁹

Si hay algún rastro del «primitivismo español» está siempre realizado desde un punto de vista positivo: «La civilización moderna ha perjudicado aquí, como en el resto de Europa, a las antiguas costumbres de los pueblos».⁸⁰ Obsérvese cómo Glinka incluye sin dudarle a España dentro del contexto europeo, punto en el que el resto de visitantes reculaban. También Madrid, como antes a su tocayo Fiódor Glinka le había parecido, se le asemeja a las ciudades rusas: «Por fin estoy en la capital de España, es un San Petersburgo en pequeño».⁸¹

Pero Glinka tampoco tiene gran condescendencia hacia Andalucía, el entorno que entregaba «los frutos del Edén» a los viajeros tradicionales. Aunque ensalce en algún momento su paisaje afirma que: «se ha exagerado demasiado acerca de los encantos de esa provincia que, a pesar de la belleza de su cielo, presenta muchas cosas que se le pueden reprochar».⁸² Con todo, sí se hace un cierto énfasis en su meridionalidad, condición que se contrapone continuamente a la situación septentrional rusa.

En cuanto a estos halagos, y en especial a la comparación de España con su madre patria, hay que adoptar una postura escéptica. Resulta tentador recordar aquellas palabras en que Glinka señalaba la filiación entre cantos hispanos y rusos, y pensar que las comparaciones con España que pueblan sus cartas —Madrid con San Petersburgo, la amabilidad de las gentes hispanas y rusas, y muchas más— no son casuales, sino que intentan establecer un tipo de vínculo más profundo. Es conveniente señalar la posibilidad de que cualquier comparación con Rusia pudiera tranquilizar a su madre, a quien responde, seguramente a raíz de su intranquilidad en una de estas cartas: «¿Cómo puedo pensar en pasar el invierno en París, si me enoja sólo con recordar que más de una vez, quizás, pude apenarla con mis gastos? No, mi querida madrecita, el París altanero no es para mí, les doy las gracias por hablar bien de mí, y con eso se acabó».⁸³ París, en los meses en que disfrutaba de una vida social

⁷⁹ «I entered in Spain on my birthday, May 20, and was completely delighted. We crossed the Pyrenees with three pack mules bearing our luggage [...] This gorge [Pancorbo] looks like a bit of Africa». M. GLINKA: *Memoirs...*, pp. 195-196.

⁸⁰ *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 104.

⁸¹ *Ibid.* Y en otros puntos del libro encontramos: «[con] edificios modernos al estilo de París pero coquetamente recién pintados, como los de San Petersburgo», pág. 103. Aranjuez, para él, también sería el «Tsarkóe Sélo» español. *Ibid.*, pág. 109.

⁸² Carta a V. I. Fleury, 13/II/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 120.

⁸³ Carta a E. A. Glinka, la respuesta a la primera carta que recibe de su madre en España. 18/VI/1845. *Los papeles de Glinka...*, pág. 95.

boyante –y también demandaba dinero a su madre– también le recordó en numerosas ocasiones a su ciudad natal.⁸⁴

Muchas de estas identificaciones se dulcifican, o incluso se niegan, en las *Notas*⁸⁵ al viaje o las cartas que envía a sus amigos, como su cuñado Víctor I. Fleury. En estas fuentes concluye: «un país un poco salvaje (pero bastante menos de lo que dicen) y muy original».⁸⁶ Es notable cómo cambia la idea de subrayar las beldades de Madrid, tan comparada a San Petersburgo en las cartas a su madre, y que aparece en estos documentos como una ciudad que «en una primera impresión no me gustó, pero luego supe apreciar».⁸⁷ En cualquier caso, tanto sus cartas como en sus *Memorias*, hay que atener no sólo a lo que cuenta, sino también a todo lo que calla.⁸⁸

Persisten las opiniones emitidas respecto a las gentes, «el pueblo», aquél valor inconmensurable en el siglo XIX. En su fuero interno Glinka quería que se pareciera a lo que conocía: «Por lo general [los lugareños] son muy cariñosos y nada arrogantes, después de París esto me resulta bastante novedoso y hace que recuerde Rusia, como muchas más cosas en España»,⁸⁹ a lo que más adelante añadirá que «no adulan tanto como los franceses y no se parecen en absoluto a los flemáticos alemanes; son amables, generosos y cumplen su palabra».⁹⁰ Es importante subrayar que esta opinión proviene ya de París.⁹¹ Todo esto se intensifica cuando aborda los temas de música local, aunque en ningún caso es comparable al tono –aquí sí, «sublime»– (quizás el matiz más importante en este tipo de fuentes) de personalidades como Washington Irving, quien, mucho más enfático, señaló que «los españoles son, por encima de todos los demás, el pueblo con el alma más noble [...] de Europa».⁹²

Su situación es así ambigua, al igual que controvertido leer la correspondencia de estos años, destinada a suplicar entre líneas a su madre de que le prolongara su estancia y, en las ocasiones en que escribe a su cuñado, el mencionado Víctor Fleury, para convencerle, a su vez, de persuadir a su madre. Utiliza para ello una manida identificación con Rusia (para así tranquilizar a su madre), o con la civilización. Pero incluso aquella frase lapidaria que repite constantemente a su madre: «Aquí sufro

⁸⁴ Cf. especialmente las cartas a su madre del 21/VIII/1844, 28/VIII/1844, 10/X/1844, Михаил И. ГЛИНКА: Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том II [подготовлен под наблюдением А.В.Оссовского. Комментарии А.Орловой, В.Богданова-Березовского и А.Ляпуновой]. 1953, pp. 228-233, [Mijaíl I. Glinka, *Literaturnoe nasledie*].

⁸⁵ Publicadas junto a la edición *Los papeles españoles de Glinka...*, pp. 31-41.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 111.

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 32.

⁸⁸ С. ТЫШКО; Г. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 10. Particularmente divertidas resultan las apreciaciones de la temperatura de Valladolid en verano, que disimula enormemente ante su madre, preocupada por su salud, el máximo motivo de su partida. Para ello Cf. *Ibid.*, pp. 145-146.

⁸⁹ *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 91.

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 99. A esto añadirá también que los españoles «saben muy poco de rangos y ceremonias».

⁹¹ С. В. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 41.

⁹² Citado en: *Ibid.*, pág. 41.

menos, sobrevivo sin médico y engordo como un monje»,⁹³ es bastante dudosa si la comparamos con otras fuentes no dirigidas a sus familiares: «Mi salud, como siempre, se resiente un poco por el mal tiempo, y los achaques físicos van acompañados de sufrimientos morales».⁹⁴

En otros momentos, aunque hay que reconocer que son más bien escasos —no sabemos si por el tipo de fuentes—, se deja llevar por una imaginación más ensoñadora. Por ejemplo habla con fuerza, aquí sí romántica, de esa «naturaleza arrebatadora» andaluza a su llegada a Granada.⁹⁵ En general su ideología está mucho más identificada, como hemos visto, con el ideal herderiano de romanticismo que con aquella visión civilizadora que desprenden los franceses, los visitantes más usuales a la península. Pueblo y naturaleza serán sus estandartes, prescindiendo de la descripción, casi sádica, que los vecinos galos realizaban acerca de la España «incivilizada» y que por cierto su compatriota Vasili Botkin,⁹⁶ que viajó en el mismo tiempo a España, compartió con ellos. Baste decir que su descripción de la entrada por Irún es prácticamente idéntica a aquélla de Gautier.⁹⁷

El manejo de las fuentes primarias que nos han llegado del viaje de Glinka a España debe realizarse por tanto con cautela, leyendo sólo entre líneas las cartas dirigidas a su madre, y con más fidelidad —aunque también con escepticismo, debido a la cercanía a su ámbito familiar— aquellas que escribe a su cuñado Víctor Fleury. Lamentablemente sólo nos queda una dirigida a Kúkolnik, con quien, dada su lejanía de los asuntos familiares y la abundancia de observaciones de tipo musical, mantiene una correspondencia muy afín al tema de investigación presentado. Sus *Notas* contienen más retazos de verdad, como su romance con Lola, la de Granada.

Existe otra fuente aún más confusa, si cabe. Se trata del opúsculo escrito por Nikolái Findeizen en 1896 acerca de la aventura rusa del maestro,⁹⁸ donde no faltan las idealizaciones de sus contactos con lo popular. En otras secciones del texto Findeizen aporta datos sobre la estancia ausentes de las escasas fuentes como el hecho de haber tocado un órgano en Toledo, o la presencia de un don Pedro desconocido que le alojó en su casa en Madrid. Es probable que entre ellos se oculte algo de la verdad y de datos que hasta hora se desconocen, con lo que esta fuente ha sido utilizada, aunque siempre con algún reparo.

⁹³ *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 104.

⁹⁴ Carta a V. I. Fleury 19/XI/1845, *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 111.

⁹⁵ Carta a V. I. Fleury 13/XII/1845, *Ibid.*, pág. 121.

⁹⁶ Vassili P. BOTKIN: *Lettres sur l'Espagne [par] Vassili Botkine. Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky*. Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1969, pp. 59-60.

⁹⁷ Théophile GAUTIER: *Viaje Por España...*, pp. 10 y ss.

⁹⁸ Николай Федорович ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании», 1896, Biblioteca del Conservatorio Rimski-Kórsakov de San Petersburgo, инв. 1194, pág. 13. [Nicolái F. FINDEIZEN: «Glinka en España»].

Más interés albergan los documentos e idealizaciones que Glinka realiza de España a medida que se aleja temporalmente de ella, convirtiéndola tanto en un lugar de ensueño como de identificación con lo ruso, particularmente de sus fronteras.

3.2. Una modalidad distinta de viajero

En realidad pocos son los viajeros que lo han hecho como yo. Vivo en familia, conozco su vida cotidiana, estudio sus costumbres
M. Glinka⁹⁹

La ruta que emprendió Glinka durante su estancia en España se corresponde a los recorridos estándares para la época. Su desviación respecto a los modelos de sus contemporáneos no concierne tanto a su recorrido sino a la particular permanencia en ciertos lugares. Ello derivaba, como ya veremos, no sólo de buscar el éxito como compositor, sino de encontrar «la verdadera música popular española» que, por cierto, consideraba bastante escurridiza.

Para empezar se encuentra su empeño en *permanecer* en los sitios en lugar de realizar un viaje exprés. Pasó más de un mes en localidades como Segovia, Murcia o Valladolid. Mucho de ello se debe a la firme decisión de Glinka de quedarse en España el mayor tiempo posible, e incluso quién sabe si a la posibilidad de lograr sustento independiente y no volver nunca más al país de sus sufrimientos –idea, que si alguna vez rondó por su cabeza abandonó enseguida–.

Uno de los factores que más se dejan entrever en sus cartas es la falta de sustento económico, que hacen que el final de su estancia se vaya haciendo cada vez más penoso, prefiriendo por razones económicas el sur –que no le ofrecía ninguna oportunidad de éxito laboral– a la bulliciosa capital, Madrid. En esto difiere del resto de viajeros que recorrían España, normalmente por placer y, aunque por mucho menos tiempo por delante, con un fondo de bolsa más ilimitado.

Por este motivo, entre otros, cambia el paisaje que Glinka describe en sus cartas acerca de, entre otros factores, los transportes. Viajar en diligencia en España es considerado por Glinka como un lujo, también porque paraban en los mejores hospedajes, aquellos contruidos para la ocasión: los paradores de diligencias.

Aquellos enormes coches, arrastrados por diez caballerías, aquel postillón, que era un niño, montado en el caballo o en la mula de la derecha de la cabeza de tiro; aquellas diligencias con sus cuatro departamentos de berlina interior, rotonda y cupé o imperial; aquellos vehículos, que resultaban de forma elegante y hasta *esbelta*; [...] haciendo saltar chispas el herir de las herraduras de diez caballerías en las piedras.¹⁰⁰

⁹⁹ Carta a E. A Glinka, 4/VII/1845, *Los papeles españoles...*, pág. 94.

¹⁰⁰ Así describe José Ortega la llegada de la primera diligencia a Valladolid hacia 1831, J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un setentón vallisoletano...*, pp. 137-138.

Viajar en furgones, llamados «galeras», debía de entrañar innumerables incomodidades, parando en posadas «sin cama ni comida».¹⁰¹ A pesar de ello, como se establecerá más adelante, poco rastro queda en las palabras de Glinka de las ansias de aventura, e incluso de peligro, que buscaban los franceses al viajar a un país desconocido. Si algo expresa el ruso en estas ocasiones es incomodidad.

En los años 40 los viajes se vieron estimulados por una situación política más tranquila. El primer factor que nos lo indica, además de los numerosos antecedentes en la literatura que acontecen en estos años (Merimée, Gautier), es la presencia de Santiago Hernández como acompañante. Santiago, de 50 años, contaba con una gran experiencia (obligada) más allá de las fronteras españolas. Seguramente se había exiliado durante el reinado de Fernando VII (las relaciones con el marqués de Souza, liberal, confirmarían esta hipótesis) y había trabajado en la embajada de Constantinopla. En 1843 se proclamó la mayoría de edad de Isabel II, con la consiguiente caída de la regencia de Espartero en ese mismo año, a lo que se sumaba el aliciente de la vuelta de la reina María Cristina en 1845 —«liberal» entre muchas comillas—¹⁰². Las esperanzas de recuperar un estado liberal convirtieron las fronteras españolas en un interminable goteo de exiliados españoles: de vuelta. De hecho, Glinka no fue el único ruso que anduvo por la península durante estos años. Además de los famosos viajes de Vasili Botkin tuvo un compañero de viajes durante un corto periodo de tiempo: Karl Andreevich Beyne (1816-1858).

Respecto a la ruta en sí, no dista mucho de la que tomaron otros de sus coetáneos. Glinka comenzará por Pau en lugar de por Irún como la mayoría de sus contemporáneos, pero pasará, como Botkin, por Vitoria y el desfiladero de Pancorbo, de allí a Burgos y, mientras que Glinka realiza el desvío a Valladolid otros, como Botkin, preferían ir directos a Madrid. El camino hacia el sur también es el estándar: Jaén y Granada, para luego ir a Sevilla, siguiendo el mapa de las carreteras de España en la época.

No fue tanto el recorrido por los lugares —que también— sino por los distintos *ambientes* lo que hace del viaje de Glinka una estancia particular en España. En torno a ellos colocaremos a ese travieso Glinka que conoció a la península a través de múltiples facetas.

¹⁰¹ Carta a E. A. Glinka, 24/IV/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 141.

¹⁰² Sobre la dudosa pertenencia de la reina María Cristina al bando «liberal» son muy clarificadores los escritos de Isabel BURDIEL: *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. Madrid, Espasa, 2004, ID: *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Madrid, Taurus, 2010.

4. En una pequeña antigua capital, Valladolid

10 junio – ca. 10 de septiembre de 1845

4.1. Dos estudiantes que tañen una jota de salón

Al atrevido estudiante
señalan entre mil;
fuero le da su osadía,
le disculpa su riqueza,
su generosa nobleza,
su hermosura varonil

José de Espronceda, El estudiante de Salamanca

Primer elenco: Félix Castilla y José Ortega: estudiantes de leyes, tañedores de guitarra, amantes de la diversión y del baile.

Escena y atrezzo: La casa del abogado don Gervasio Muñoz de Rivera centro neurálgico de las veladas musicales de la ciudad. Pueden seguirse para su ambientación cualquiera de los rincones retratados en su famosa obra *Solaces de un vallisoletano setentón* (1895), especialmente sus calles nocturnas.

Glinka vive sus primeras andanzas hispanas en Valladolid, una pequeña villa de Castilla, antigua y exigua capital de España. Como diría don José Ortega –al que iremos conociendo más a lo largo del capítulo–: «no obstante su extensión superficial, un *puñito* socialmente considerada»¹⁰³ y, en la que, según Gautier «caben doscientas mil almas y apenas tiene veinte mil». ¹⁰⁴ Aunque resulte difícil transcribir los diálogos, las músicas y los colores que Glinka vislumbró, intentaremos, al menos, dar unas pinceladas acerca de los personajes de los que proviene la música por la que Valladolid es más conocido dentro del repertorio de Glinka: la jota.

En primer lugar, entendamos de dónde proviene, qué hacía y dónde desarrollaba sus actividades en la Valladolid de los años 40 ese género que parece tan universal en España, la jota, y que en efecto Glinka denominó «baile nacional».

No fue en los teatros. Al igual que en muchas ciudades de provincia alrededor de los años 40 se registra en Valladolid un aumento de la actividad en el Teatro, que se convierte en el centro neurálgico.¹⁰⁵ Sin embargo, –y como también era habitual– se trataba básicamente de ópera italiana. Solamente se registran zarzuelas en la

¹⁰³ José ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón*. Valladolid, [s. n.], 1895. Digitalizado por la Biblioteca Castilla y León, <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=1783>>, pág. 2.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 15.

¹⁰⁵ María Antonia VIRGILI BLANQUET: «Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX», *Revista de musicología*, vol. 10, nº 2 (1987), pág. 656.

temporada de 1848-49 gracias a la compañía de Joaquín Alcaraz.¹⁰⁶ Es difícil encontrar datos de representaciones de bailes en escena, en particular de la famosa jota, hasta 1857 (*Jota del real sitio de Zaragoza*).¹⁰⁷ Probablemente Glinka se refiera a otro tipo de ambientes a la hora de describir el contacto con la música popular.

Desde la «Jota de los tres ratas» de Chueca hasta la gran jota final de Falla en su *Sombrero de tres picos* se tiene tradicionalmente la imagen de este género como algo propio de las clases populares, incluso las más bajas si tomamos literalmente el ejemplo de Chueca. Por tanto, sería lógico colegir que fue en «la calle» donde Glinka la conoció por primera vez. Al analizar el contexto en que Glinka escuchó este género se obtiene un punto de vista más amplio acerca de la realidad.

La misma familia que le sirvió de asilo le proporcionó la escenografía necesaria para ejecutar su danza: «Vivo en familia, conozco su vida cotidiana estudio sus costumbres y comienzo a hablar ya bien el español, cosa nada fácil».¹⁰⁸ Se trataba de la casa de la hermana de Santiago Hernández (doña María), casada con don Gervasio Muñoz de Rivera,¹⁰⁹ de profesión abogado,¹¹⁰ mansión de la que años después el propio José Ortega y Zapata dará incluso una sucinta descripción en el único testimonio directo que hasta ahora se ha encontrado del paso del ruso por España:

En una casa muy grande, que hacía *vis a vis* con el convento de San Gregorio, pasó una larga temporada durante el año 1845 el célebre maestro compositor ruso Miguel Glinka, maestro de capilla de la catedral de San Petersburgo, con un motivo misterioso, que no hubo forma de averiguar, y echo por delante el recuerdo, con promesa de ampliarlo, cuando llegue a las cosas de dicho año.¹¹¹

Miembros de la clase media, los Muñoz de Rivera Hernández, reforzados por el apoyo de las autoridades de la ciudad, alcalde incluido,¹¹² permitieron a Glinka trabar

¹⁰⁶ ID: «Valladolid. IV. Siglo XIX», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. X. Madrid, ICCMU, 2002.

¹⁰⁷ Cf. Narciso ALONSO CORTÉS: *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Impr. Castellana, 1947, pp. 57-58.

¹⁰⁸ Carta a E. A. Glinka, 4/VII/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 94.

¹⁰⁹ Seguimos aquí las hipótesis, muy bien justificadas, encontradas en C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Часть II...*, pág. 148, acerca de la identidad, hasta entonces desconocida, de quien alojó a Glinka en Valladolid, o el nombre del cuñado de don Santiago.

¹¹⁰ Cf. Carta a E. A. Glinka, 20/VI/1845, *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 91.

¹¹¹ José ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón: el Valladolid de 1830 a 1847, costumbres y tipos*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1984, pág. 202. En realidad, el recuerdo prometido nunca llega a aparecer en su publicación. Quizás lo trate en el Solaz XXIX, que nunca se llegó a publicar quizás perdido antes de llegar a la redacción de *El Norte de Castilla*, adonde José Ortega mandaba sus artículos. Cf. pág. 224.

¹¹² Al parecer no sólo sus anfitriones ejercieron la labor de ponerle en contacto con los círculos importantes de la ciudad. Glinka fue llevado ante el alcalde, quien le «presentó en las mejores casas de Valladolid». Cf. Carta a E. A. Glinka, 22/VI/1845, *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 94.

contacto con los círculos cultos¹¹³ de la ciudad a través de veladas —«la gente era entonces muy *visitona*»¹¹⁴— organizadas en la propia casa en que Glinka estaba alojado.¹¹⁵

La jota no estaba sola durante el transcurso de las veladas. Sonaba en este pequeño salón junto a rigodones («llamados por los españoles vals y cuadrilles») y a las polcas parisinas.¹¹⁶ Durante la celebración de estas diversiones se alternaba con músicas de corte aristocrático e incluso se danzaba, cosa que a Glinka le costó un par de veladas, aunque luego prolongó esta afición a su vuelta, en concreto en los salones de Varsovia.¹¹⁷

Estamos hablando, por tanto, de la existencia de una «jota de salón». Un salón que estaría compuesto por miembros de la clase media/alta,¹¹⁸ ejecutantes que no sabemos en qué medida la distinguirían de otras danzas que también eran de origen popular, aunque se hubieran asentado en el repertorio aristocrático como ocurría, en efecto, en el caso de la polca o el rigodón. La presencia de jotas en salones se registra en España desde al menos los años 30, momento en que se testimonia en prensa la difusión de arreglos para piano y guitarra.¹¹⁹

Es heredera de la «jota de teatro» —aunque no del teatro vallisoletano en concreto—. Es decir, sufre ese fenómeno global que Gerhard Steingress denomina «desterritorialización», o el momento en que un género popular se convierte, en cierta medida, en espectáculo, en algo programado deliberadamente.¹²⁰ En esta época (no sólo en España, sino en toda Europa) era habitual —y así ocurre— que todo aquello que

¹¹³ Según las fuentes estudiadas por ТЫШКО y КУКОЛЬ el célebre sabio y doctor Anastasio Pérez Cantalapiedra debió de coincidir con el ruso mientras se encontraba en Valladolid. Cf. *Странствия Глинки. Часть II...*, pág. 149.

¹¹⁴ J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón...*, pág. 131.

¹¹⁵ En concreto Glinka menciona una celebrada el día del onomástico del dueño, Gervasio. Cf. Carta a E. A. Glinka, 20/VI/1845.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ En su primera carta desde Valladolid (a E. A. Glinka, 20/VI/1845) afirma «aunque no estuve dispuesto a bailar», mientras que sucesivamente (a E. A. Glinka 4/VII/1845) anuncia que «cantamos y bailamos, cosa que yo no practicaba desde hacía tiempo». Cf. *Los papeles de Glinka...*, pp. 91 y 93.

¹¹⁸ Aunque se desconozca exactamente la procedencia social de cada alumno Rosa María Dávila afirma que «sólo en contadas ocasiones» se encuentra el calificativo «pobre» al lado de los nombres en los libros de matrícula. Rosa María DÁVILA CORONA: «Estudio del alumnado vallisoletano en el primer tercio del siglo XIX», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 7 (1987), pág. 153.

¹¹⁹ En particular se difundieron por toda España como un cierre de espectáculo, como el registrado en el Teatro de la Cruz de Madrid: «al final de ella [la comedia *Lorenza la de Estercuel*] se bailará la jota aragonesa, enseguida un patedú [*sic*]». *Diario de Avisos de Madrid*, 29/VI/1827, pág. 4. En 1829 ya se registra una «graciosa y brillante jota aragonesa, cantada en el Teatro del Príncipe en la comedia *Pata de cabra*, arreglada para piano y guitarra a 5 rls.». *Diario de Avisos de Madrid*, 6/V/1829, pág. 4. Esta edición tiene una gran presencia en prensa durante estos años, siendo de enorme fama dicha comedia.

¹²⁰ Gerhard STEINGRESS: *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara, 2006, pp. 19 y ss.

se representaba en el teatro tuviera una inmediata consecuencia: la edición de versiones facilitadas para su ejecución en el salón para guitarra y piano. Tampoco la convivencia —e incluso la mezcla— con «rigodones» o valeses es rara, encontrándose referencias, incluso, de la existencia mixta de estos géneros desde los años 30: «Vals entresacado de la jota aragonesa véndese a 2 rls.».¹²¹ No hay más que recordar la *Colección de bailes para forte-piano ca. 1830* en el que se encuentra una jota aragonesa y se conserva en el fondo de la reina María Cristina en la Biblioteca Nacional.¹²²

En concreto parece que por la península estaba particularmente difundida —seguramente por su presencia en las obras de teatro— la tipología de jota aragonesa que, como veremos más adelante, se identificaba con un determinado perfil melódico.

Durante el transcurso de estas veladas Félix Castilla destaca como el máximo intérprete de la jota¹²³ en la guitarra —suponemos que junto a otros bailes—. Y es éste el nombre más recordado de la estancia del ruso en Valladolid. Glinka lo identifica como un «hijo de un comerciante local»,¹²⁴ seguramente uno de los dos estudiantes que le acompañaban al piano durante las veladas musicales.¹²⁵ Respecto al segundo de los fieles estudiantes admiradores de la jota (quizás acompañado por un tercero, Nicanor Benito Jordán, cuyo paradero no hemos podido encontrar), nos encontramos ante José Ortega y Zapata (1824-1903), estudiante de la Universidad de Valladolid (también de leyes, como sería lo más probable Félix Castilla), y violinista a su vez. Además de sus propios méritos (entre los que se cuenta el haber dirigido la *Gaceta Musical de Madrid*, o de escribir unas divertidas memorias, *Solaces de un vallisoletano setentón*) es el abuelo del célebre filósofo José Ortega y Gasset.

¹²¹ *Diario de Avisos de Madrid*, 16/VII/1829, pág. 4. Laura Cuervo en su tesis doctoral *El piano en Madrid (ca. 1800-ca. 1830)*. Universidad Complutense de Madrid, 2012 también da cuenta de numerosas jotas para piano.

¹²² Cf. Celsa ALONSO: *La canción lírica española...*, pp. 88-89.

¹²³ También Joaquín Díaz en los años 80 considera que la jota aragonesa es un género típico de la región. Cf. Joaquín DÍAZ: «La música tradicional en la provincia de Valladolid», *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, nº 21 (1981), pp. 26-28.

¹²⁴ *Notas*, en *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 32.

¹²⁵ Como citan los editores de *Los papeles de Glinka...*, pág. 32, nota 7, Baltasar Saldoni incluye a un tal Félix Castilla como «guitarrista establecido en Valladolid en 1859». En 1856 (fechas cercanas a la mención de Saldoni) en Valladolid salió elegido por el bando moderado y como regidor don Félix Castilla, Cf. (entre otros) *La Época*, 21/XI/1856, pág. 3. En *El Heraldo* se añade «comerciante» tras su nombre, coincidiendo, en este caso, con los datos aportados por Glinka. No se trata de los documentos relativos a su cargo administrativo, sino a que aparece como firmante en una carta escrita a Isabel II con el fin de pedirle a la reina que conserve a un militar de prestigio en su cargo. *El Heraldo*, 1/VI/1853, pág. 2. Es posible, dada la información obtenida a través de otra nota de prensa, que aún viviera en 1865, Cf. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1/III/1865, pág. 1. Por tanto sería bastante joven, y de hecho Glinka lo denominará «un estudiante, excelente guitarrista». Cf. Carta a E. A. Glinka, 22/VI/1845, pág. 94, *Los papeles españoles...* Sin embargo, José Ortega Zapata lo recuerda, al igual que Glinka, por su maestría en la guitarra: «Le cantábamos [a Jerónimo Morán] una tonada, letra y música de Félix Castilla, el gran tañedor de guitarra». J. ORTEGA ZAPATA: *Memorias de un vallisoletano setentón...* [ed. 1984], pág. 261.

La Universidad de Valladolid que frecuentaban ambos jóvenes era todavía importante —aunque había entrado en decadencia desde el siglo XVIII—¹²⁶, y tenía un cuerpo de tuna,¹²⁷ al que quizás pudieran haber pertenecido los estudiantes, tal y como deducen Tyshko y Kukol, aunque no hayamos encontrado huellas de ello. Lo que está claro es que en estos entornos la interpretación de obras en la guitarra era típica.¹²⁸ Por otra parte el contacto de los habitantes con estudiantes, incluso los no residentes, es del todo factible, dado el uso extendido en la ciudad de alojar a los alumnos de la Universidad de Valladolid, tanto en casas privadas como en posadas a cambio de privilegios.¹²⁹ Los estudiantes oriundos, que parece que fueron los que mejor acogieron a Glinka, tenían una fama particular: «Los estudiantes hijos de Valladolid teníamos la fama, merecida, por cierto, de desaplicados. [...] Los mismos catedráticos nos decían “menos cera y más luz”, aludiendo a nuestro *vicio* de pasear a todas horas, en la Acera de San Francisco».¹³⁰

Todo ello no descarta que la jota se cantara y bailara en ambientes más «populares», que existían, como las juergas nocturnas en que «de gran algazara y mucho bailar, al son de la dulzaina y el tamboril y de violines y guitarras» de que también da cuenta José Ortega.¹³¹ En ellas los protagonistas serían los mismos (quizás con algún otro añadido), e incluso las melodías, cambiando quizás el timbre —o el volumen— de las mismas para adaptarse a las inclemencias acústicas del exterior. De estas algarabías populares debió asistir Glinka, al menos, a las fiestas de San Juan, entre los que se contaban los siguientes acontecimientos:

Las [fiestas] de San Juan, llamadas «de los labradores», se reducían a la llegada de Valladolid de las gentes *de tierra de pinares* [...], en una palabra, de la recolección de la cosecha. [...] Terminada la misa toda la villa asaltaba las mesas que en la plazuela de San Juan y calles adyacentes había puestas para tomar leche de ovejas *sin bautizar*, y recién ordeñada.¹³²

Existe aún una jota más, aquella que presenta en su *Cuaderno*, y además dos danzas catalanas: *El bal de plaza* y *El contrapás*, considerado este último como uno de los bailes que dieron origen a la sardana. Es reseñable la pasión por la danza de salón en España, que en Madrid observamos a través de ampulosas invitaciones a grandes palacios, pero que, como reflejan las andanzas del ruso, debía de ser también bastante

¹²⁶ Cf. Vicente VELÁZQUEZ DE FIGUEROA; Francisco FERNÁNDEZ MORENO: *Historia de la Universidad de Valladolid, transcrita del “Libro de Bezerro”, complementada con notas y apéndices por Mariano Alcocer Martínez; Velázquez de Figueroa, V. Libro de bezerro...* Impr. castellana, 1919.

¹²⁷ Da también testimonio de ello J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un setentón vallisoletano...*, pág. 144.

¹²⁸ Cf. C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pp. 162-163.

¹²⁹ Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ: «Las noches y los días de los estudiantes universitarios: posadas, mesones y hospederías en Valladolid s. XVI-XVIII», en *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*. Fundación Española de Historia Moderna, 1991, pp. 43-70.

¹³⁰ J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un setentón vallisoletano...*, pág. 150.

¹³¹ J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón...*, pág. 85. Se refiere en particular a las que rodeaban a los festejos de San Isidro.

¹³² J. ORTEGA ZAPATA: *Historia de un vallisoletano setentón...*, pp. 118-119.

común en el ámbito doméstico, no sólo de manera instrumental. Este hábito de los salones, por cierto, era seguramente inusual en Rusia o en París a juzgar por la sorpresa con la que el ruso la recoge, aunque más adelante la abrazara gratamente.

4.2. Mujeres de Castilla. Canciones y bailes «exóticos»

*Estudiante quise ser
y así que vi tu hermosura
a los infiernos tiré
tintero, papel y pluma.*

Estudiantina de Lolita –la de Granada–¹³³

Prima donna: Concepción Rivera, pronto sustituida por *P'amante*: Dolores Termens

Escena: El salón «femenino» del XIX, en ocasiones extendido hasta la calle, incluso a la maleza.

A Glinka no le será suficiente esta breve inserción en el género de la jota, afirmando en estas fechas: «En el aspecto musical hay muchas curiosidades, pero no es fácil desentrañar las canciones populares, y más difícil todavía captar el carácter nacional de la música española; esto alimenta mi inquieta imaginación y cuanto más difícil se presenta una meta, más tenaz y persistente soy hasta lograrla».¹³⁴

Compaginada con esta incursión al mundo de los estudiantes, Glinka amplió su círculo de relaciones incluyendo en él, como no podía ser menos, a dos mujeres. *La Colasa*, reproducida tanto en el *Album español* (el texto) como en el *Cuaderno* (la música)¹³⁵ fue dada por una informante, Concepción de Rivera, que podría tratarse de un familiar del propio don Gervasio Muñoz de Rivera –quizás su hija, viuda–. Le sigue la conocida *Las habas verdes* (de cuya fuente Glinka no nos informa). Dolores Termens¹³⁶ aporta *El bal de plaza* (catalán), *La jota de Valladolid* y *El contrapás*, de nuevo un baile catalán. Dolores Termens, de origen catalán con casi total seguridad, sería su primera «Lolita», aunque haya dado más de que hablar aquella que trató en Granada, a

¹³³ Copla recogida en el *Cuaderno* de Glinka, en *Los papeles españoles...*

¹³⁴ Carta a E. A. Glinka, 18/VII/1845, *Los papeles españoles...*, pág. 95.

¹³⁵ Es curioso cómo Glinka, cuyo español no debía ser tan parco, corrige los errores ortográficos de la propia escritura de Concepción de Rivera, añadiendo alguno que otro, especialmente aquellos heredados del italiano («e» por «y», «di» por «de»), pero corrigiendo algunos importantes, como «soi» por «soy», entre otros.

¹³⁶ Respecto a su apellido, tal y como señala Alexandra Orlova (Cf. Александра А. ОРЛОВА: «Испанский альбом», вп Александр Вячеславович Оссовский (ed.) М. И. Глинка: исследования и материалы. Гос. музыкальное изд-во, 1950 [M. I. Glinka: investigaciones y materiales]), existen dudas entre Termenes y Termens debido a la ambigüedad de su autógrafo en sus dos firmas en el *Album*. Sin embargo, dada la presencia de Termens como un apellido común en la prensa española del siglo XIX y de su más que probable origen catalán –como dejan traslucir las fuentes que aportó al ruso–, hemos optado por este último. De hecho, hoy en día aún sigue existiendo en Lérida la localidad de Termens.

la que a su carácter más exótico se añade una novelesca historia de rapto que no vamos a desvelar todavía.

Respecto a la identidad de estas dos informantes vallisoletanas poco sabemos además de lo que ellas mismas dejaron impreso en el *Cuaderno* de Glinka. Su escritura es parca, presentando numerosas faltas de ortografía, que se diferencian, por ejemplo, de la caligrafía limpia del estudiante Félix Castilla (pese a las pocas líneas que escribe).¹³⁷ Esto nos debería dar una idea de la proveniencia social de ambas, que dista de ser pobre, pese a lo escandalosas que puedan resultarnos hoy las faltas que presentan («Nunca holvidare los talentos de mi hamigo D. Migel Glinca [...]»).¹³⁸

Y es que lo que no hay que olvidar en este análisis son los enormes índices de analfabetismo del siglo XIX. A falta de datos de Valladolid, presentamos los de Logroño (una de las ciudades más alfabetizadas y quizás similar en nivel de vida), elaborados por el gobierno entre 1840 y 1842. Según ellos en total el 37 % de la población sabía leer, pero sólo un 10 % de las mujeres, círculo en el que tan solo el 2,5 % de ellas sabía escribir.¹³⁹

José Ortega Zapata testimonia la presencia de escuelas de niñas en el Valladolid de los años treinta, pero parece que las gratuitas y en que se permite el ingreso a las mujeres son exclusivamente las de «primeras letras». Tras ellas pasa a la descripción de las de secundaria, de las que presenta los datos exclusivamente de las masculinas y de pago («entre las que se distribuía el contingente de los niños de las familias mejor acomodadas»).¹⁴⁰ El colegio, incluso en las más tiernas edades, se veía sustituido por un tipo de educación privada, la que se consideraba adecuada para la mujer en el XIX: lo más importante era instruir la moral, no las letras. Y en la moral se incluía, paradójicamente, a la música. Además de las labores del hogar las mujeres de clase alta aprendían a leer y escribir. Muchas tareas de aderezo como era la música, combinadas con las salidas a teatros y paseos, estaban destinadas a encontrar un buen marido.¹⁴¹

Es cierto que existía una situación problemática, aquella de las mujeres de clase media, a la que podrían haber pertenecido ambas protagonistas. A ellas les sería imposible proveerse de la educación privada, frecuentando, como hemos visto en el

¹³⁷ Firma el mismo día que Dolores Termens, 1 de septiembre de 1845. Sin embargo no lo hemos considerado un hecho relevante, ya que corresponde seguramente al día de su despedida.

¹³⁸ *Los papeles españoles...*, pág. 65.

¹³⁹ Cf. Jean-Louis GUEREÑA: «Analfabetismo y alfabetización en España (1835-1860)», *Revista de educación*, nº 288 (1989), pp. 185-236. Las estadísticas generales que aporta Jean-Luis Guereña de 1840 son de 20 % de lectores y 15 % de escribientes, pero no diferencia a hombres y mujeres en su estadística final. En Lérida, si contamos con que Dolores Termens provenía de allí, los datos no eran mucho más alentadores. Podía leer el 18 % de la población, pero sólo un 4 % de las mujeres, reduciéndose a un 2 % en el caso de las que podían escribir.

¹⁴⁰ J. ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón...*, pp. 36-37.

¹⁴¹ Pilar BALLARÍN DOMINGO: «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación*, vol. 8 (1989), pp. 245-260.

caso de Valladolid, colegios de monjas (cuando esto se realizaba). Tal y como nos recuerda la investigadora Pilar Ballarín:

Así, pues, a estas mujeres [las de clase media], frente a las anteriores, no les espera tras el matrimonio ninguna actividad propia; sólo deberán mostrar su «ocio» y por tanto no necesitan ninguna instrucción literaria. La cultura de «adorno», es decir, inútil, que no produce dinero, justificada en su medida para las clases altas, se va a convertir en el impropio modelo de este grupo.¹⁴²

En ambos casos la educación de las mujeres en las bellas artes sería imprescindible, así que a efectos de difusión musical prácticamente no habría diferenciación entre mujeres de clase social alta-aristocrática y clase media, aunque sí en las letras. Se extreman las faltas de ortografía y vacila más la pluma en el caso de Dolores Termens, con quien, como veremos más adelante, Glinka establecería una relación de distinto cariz que con doña Concepción.

En cuanto a la música, el tipo de difusión que realizaban era parejo al que llevaban a cabo los varones, es decir, a partir de ediciones ya conocidas. *Las habas verdes*, muy extendida ya en 1845 y escrita en el *Álbum* de Glinka tres días después que *La Colasa*, supone un caso intermedio entre la difusión como canción de salón y recreación popular. Como afirman Javier Suárez Pajares¹⁴³ y Celsa Alonso¹⁴⁴ la reproducción del ruso de la canción *La Colasa* es prácticamente idéntica a la aparecida en prensa en 1842, versión de Sebastián Iradier sobre la letra de Agustín Azcona. Respecto a los bailes catalanes, *El bal de plaza* y *El contrapàs* parece por el contrario que no se encuentran ejemplos similares en las ediciones más conocidas.

En lo que debemos poner el acento es en que estas mujeres debieron aportar a Glinka una notable visión «exótica», pero bien distinta a lo que él y Pushkin habían establecido en sus serenatas bajo el balcón. La reproducimos aquí manteniendo la ortografía de Dolores Termens:

Nunca holvidare los talentos de mi hamigo don Migel Glinca. Ni la ynpresión que me cuso las pasiones tan veementes que en el desubrí un dia entero que pasamos en el campo [...]. Estas linias no se si llegaran à su Madre, mas situviera la suerte que asi sucediera le doy mil para bienes y puede envanecerse detener un hijo que celevran sus habilidades desde lo interior del Norte asta las probincias del Mediodía.¹⁴⁵

O incluso, en la canción que le transmitió Concepción de Rivera, la conocida *Colasa*.

[...] Soy hembra de rumbo y de trueno
gasto siempre trabuco y churí.

¹⁴² *Ibid.*, pág. 251.

¹⁴³ Javier SUÁREZ PAJARES: «Introducción» al facsímil de *Cuaderno de canciones españolas*, en *Los papeles españoles...*, pág. 167.

¹⁴⁴ C. ALONSO: *La canción lírica española...*

¹⁴⁵ *Álbum* reproducido en *Los papeles de Glinka...*, pág. 65 [25v].

La Colasa si alguno se la propasa
le dice quite usted allá
porque tiene la Colasa
muchísima calidá
pues ya, pues ya¹⁴⁶

Por un lado allí estuvo Glinka, como en la canción, «bajo su balcón», ejerciendo como el *conquistador* soñado tanto por él como reproducido jocosamente por el autor de sus caricaturas, Nikolái Stepánov. Y desde otro punto de vista se deja entrever una mujer mucho más activa, seductora, que se intuía en las últimas composiciones relacionadas con el Cáucaso. En ellas, más del lado de *El prisionero de Cáucaso* de Pushkin, la protagonista era una mujer cuyas pasiones le conducen de manera irreductible hacia la muerte (y de hecho es aquí la mujer, como lo podría haber sido *Carmen*, la portadora del tabuco). No hay que olvidar que entre las danzas que le enseñó Dolores Termens también se encontraba el *bal de la plaza* que, como veremos más adelante, es bastante probable que se refiera a la tradición de los *ball pla*, danzados en parejas y con altas dosis de galanteo por ambas partes.¹⁴⁷

Existe un matiz añadido a todo esto que era desconocido especialmente por los rusos –aunque no lo estuviera tanto en París–. Es el de la picaresca, mundo con el que Glinka trabajaría seguramente contacto mediante la traducción que él mismo realizó de *Gil Blas*, pero que adquiere en las dos primeras mujeres que aparecen en su *Álbum* un peso indiscutible. Este carácter era conocido en París, entre otras, por la presencia de géneros como la tirana, de letras normalmente provocativas.¹⁴⁸

La picaresca se evidencia no sólo por el contenido de la letra, sino también por el uso de un vocabulario de tipo callejero. Las frecuentes alusiones a la fonética que se usaba por el pueblo adscriben a *La Colasa*, como ya ha sido clasificada por Celsa Alonso, al entorno costumbrista.¹⁴⁹ El costumbrismo comenzaba a estar de moda en España, en parte por un fenómeno de realimentación: la fascinación que lo español ejercía a los franceses hacía enfatizar unos u otros elementos. De hecho, tópicos como el andalucismo se veían claramente enfatizados. En la península crecían las disputas en pro y en contra del andalucismo, y todavía se cantaban las canciones españolas casi «a escondidillas» como afirma Celsa Alonso. Mientras tanto, los extranjeros perseguían estas manifestaciones, y en este caso no sólo Gautier.

Glinka debía estar satisfecho con el nuevo ambiente que le rodeaba, prolongando su estancia hasta que el verano fuera menos asfixiante en Madrid, aunque en Valladolid no debía de serlo mucho menos. Además de los beneficios del

¹⁴⁶ Hemos decidido, en este caso, transcribirlo de manera correcta, dadas las mínimas incorrecciones que tenía el original («embra» por «hembra»). Cf. *Álbum...* [5], en *Los papeles españoles...*, pág. 51.

¹⁴⁷ Josep MARTÍ I PÉREZ: «Cataluña. IV. El baile y la música instrumental», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III.

¹⁴⁸ Cf. C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pp. 63-65.

¹⁴⁹ Cf. *Ibid.*

clima podía aprovechar la oportunidad de permanecer en un lugar lejos del furor parisino y estudiar el idioma local con tranquilidad, elemento que le resultaba fundamental para su inmersión.

Tampoco olvidó durante esta estancia otras dos de sus distracciones favoritas: entablar relaciones con la gente oriunda y estudiar la música, principal objetivo de su viaje. Ya desde París Glinka informaba a su madre de que le esperaba la familia de don Santiago en Valladolid —«una de las ciudades más grandes de España»—, donde, en caso de «problemas económicos» encontraría «un tranquilo y acogedor asilo».¹⁵⁰ Así, desde los momentos previos de su llegada, la precaución por salvaguardar sus fondos y el amable ofrecimiento de don Santiago —algo más que un mayordomo—, condiciona la decisión respecto a cuál sería su primer destino. Llegó un momento en que el tiempo de los ahorros tenía que acabar.

5. «Solo» en un Madrid italianizado

Al ponerse el sol, las plazuelas y las pastelerías se llenan de hombres y mujeres

Mijaíl Glinka¹⁵¹

14 septiembre – 26 noviembre 1845

Personaje principal: Un desesperado ruso en busca del triunfo.

El amigo compatriota: Karl August Andreévich Beyne.

Extras: Estudiantes, pintores, médicos, zagales, empresarios y demás celebridades que pasaban por allí.

5.1. Un saloncito folclórico en la capital

Aun instalado en el meollo de la capital, la Puerta del Sol, donde alquiló una casa para don Santiago y su familia —su hija Rosario de 9 años y su sobrina de 20, Mariquita— Glinka iba sufriendo las consecuencias de tener que iniciarse en la vida social prácticamente por su cuenta. En Madrid no poseía aquella cálida acogida que había recibido en la pequeña localidad de Valladolid y, sobre todo, no era tan fácil entrar en contacto con un saloncito burgués con pinceladas folclóricas, ni tampoco

¹⁵⁰ «[...] в случае денежного затруднения я и там найду тихое и приятное убежище». Carta a su madre desde París el 4/V/1845, citada en: С. В. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Часть II...*, pág. 147.

¹⁵¹ José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Viajeros rusos por la España del siglo XIX*. El Museo Universal, 1985, pág. 8.

participar en las juergas de estudiantes que había disfrutado aquel verano. Todavía un mes después de su llegada a la capital el ruso se queja de que «no tiene demasiados conocidos».¹⁵² Y eso que había venido con varias cartas de recomendación emitidas desde la embajada de París, algunas incluso dirigidas a «algunos ministros».¹⁵³

En realidad el volumen de sus conocidos no fue tan exiguo, simplemente, quizás, no eran lo que esperaba. En primer lugar, en su cuaderno se incorpora la firma de Severiano García Piñuelas, más que probable médico,¹⁵⁴ máxime conociendo los problemas y aprensiones de Glinka. La información que daba a su madre era algo distinta. Un día antes de la firma del supuesto doctor (10 de octubre) le asegura que no se queja de sus nervios, «aunque me resienta a veces, hace ya cuatro meses y medio que vivo sin médicos, y muy rara vez tengo que recurrir a la medicina de Geidenreich¹⁵⁵ y, si Dios quiere, de ahora en adelante espero seguir sin ayuda de médicos».¹⁵⁶ Tras Valladolid sólo volvió a engordar en Granada, pista que de nuevo nos dirige hacia su posible estado de fragilidad.¹⁵⁷

Problemas de salud al margen, al igual que en Valladolid –y quizás esto sí que suponga en Madrid un inconveniente más que una ventaja– el Glinka de cuarenta años entra en contacto con una generación más joven que él, aquélla que rondaba la veintena. Si se pertenecía a un estrato social culto estos eran los años en que se llevaban habitualmente a cabo los estudios. Como expone la experiencia vallisoletana también era algo propicia a la «fiesta». Glinka pasaba de ser un don Juan que en Rusia se paseaba por los salones de la aristocracia a identificarse con el clan de los estudiantes en España. Curiosa consecuencia es el que Espronceda decidiera que su don Juan particular fuera *El estudiante de Salamanca* justo por estas fechas (desde 1837 aparecía por fascículos el poema en prensa).

Testimonio de los contactos con esta generación es la joven firma en su *Cuaderno* del célebre y precoz Víctor Balaguer (1824-1901), famoso literato representante de la *renaixença* catalana sobre cuyo texto más tarde Pedrell realizó sus *Pirineos*. El catalán partió hacia Madrid para colaborar, entre otros, en el *Semanario Pintoresco Español*, que registra su presencia el 1 de junio de 1845 en la capital (no mucho antes que Glinka).¹⁵⁸ En esta publicación escribía críticas literarias, pero

¹⁵² Carta a E. A. Glinka, 9/X/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 107.

¹⁵³ Carta a E. A. Glinka desde París, 27/XII/1844 М. И. ГЛИНКА: М. И. Глинка. *Литературное наследие...* Tomo 2, pág. 243.

¹⁵⁴ Figura en la lista recogida de Hacienda Pública por *El Centinela de la Homeopatía*, 1/IV/1851, pág. 8, uno de los primeros que formó parte del recién fundado Hospital de la Princesa, cf. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 10/III/1852. Dada la coincidencia de nombre y apellidos –siendo éstos bastante poco comunes en castellano– consideramos que existen bastantes probabilidades de que se trate de dicho médico.

¹⁵⁵ Su doctor en San Petersburgo, cf. carta a V. I Fleury, 20/IX/1845, *Los papeles españoles...*, pág. 103.

¹⁵⁶ Carta a E. A. Glinka, 9/X/1845. *Ibid.*, pág. 107.

¹⁵⁷ Carta a E. A. Glinka 9/I/1846, *Ibid.*, pág. 123.

¹⁵⁸ Cf. *Semanario Pintoresco Español*, 1/VI/1845, pág. 8.

también musicales, con lo que debió de estar en contacto en algún momento con los círculos más importantes de la capital, carteándose años después con Barbieri. En la época en que conoció a Glinka (septiembre) ya estaba dedicado a la revista literaria y de traducción *Museo de las Hermosas* (de agosto de 1845 a septiembre/octubre) y al parecer había abandonado la crítica musical de *El Semanario*,¹⁵⁹ dejando atrás poco después también la capital —con lo que tampoco resultaría un buen contacto—.¹⁶⁰ Paradójicamente, años después aquel Glinka que Balaguer conoció y a quien firmó en su cuadernito representaría todo un símbolo de la música española. En las cartas que se intercambiaron César Cui y Felipe Pedrell, y en artículos del mismo Falla, se presentaba a Glinka como el gran referente de la música nacional gracias a sus estudios «directos» del «folclore», tanto hispano como ruso.¹⁶¹ No quedan rastros de que Víctor Balaguer mencionara su encuentro furtivo con Glinka en su posterior correspondencia a Pedrell, por lo que debió de parecerle algo sin importancia.

Otro de los contactos que estableció durante estos meses, poco fructíferos profesionalmente pero sí sentimentalmente, fue el admirador de Beethoven, crítico y pianista aficionado ruso Wilhelm von Lenz (1809-1883), que también había emprendido el camino hacia España desde la capital francesa.¹⁶² El pintor Manuel Castellano (1826-1880) fue otra de las relaciones no musicales que Glinka asentó en la capital, quien le realizaría un retrato en noviembre de 1845. Por otro lado, Glinka también se dejó seducir por otras atracciones de Madrid: los toros (que normalmente iban dotados de música, ubicada en la parte superior de las plazas) y, sobre todo, el Teatro del Príncipe.

A pesar de su voluntariosa interdisciplinariedad, la música era el campo en el que Glinka quería estar centrado y musicalmente, como se observa, Madrid no era una presa fácil. Lo primero que aquejó Glinka fue la «italianidad» de la capital madrileña —cosa que ya habían apreciado sus contemporáneos—. Lo italiano constituía el repertorio fundamental, tanto en los salones como en los principales teatros: Liceo Artístico y Literario, Palacio e incluso el Instituto Español entre los primeros, y entre

¹⁵⁹ «Balaguer, D. Víctor». Antonio Elías de MOLINS: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*. Barcelona, Administración, 1889. Existe mucha confusión alrededor de la biografía de Víctor Balaguer (Cf. Joan PALOMAS: «La persistència dels equívocs en les biografies d'alguns catalans del dinou: el cas de Víctor Balaguer», *Cercles: revista d'història cultural*, nº 10 (2007), pp. 221-234, por lo que hemos tenido que corregir los datos aportados en *Los papeles españoles...*, pág. 133, nota al pie nº 28. La dedicatoria reza: «Recuerdo que a su buen amigo d. Miguel de Glinka consagra con su aprecio y cariño Víctor Balaguer». En la misma página (*Álbum*, en *Los papeles españoles de Glinka*, pág. 71 [31v]) firma Antonio Quiñones Pimentel, cuyo paradero no hemos podido encontrar.

¹⁶⁰ Aparece ya en la sección de noticias de Barcelona el 11/XI/1845, cf. *El Herald*, pág. 4.

¹⁶¹ Ver «Epílogo: el abrazo de España».

¹⁶² Cf. *Энциклопедии Словари* <http://enc-dic.com/enc_music/Lenc-V-F-4127.html>, fecha de consulta 10/VIII/2014. Además se encontraba también en Madrid el duque Velgorsky, cf. Carta a E. A. Glinka, 9/X/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 108.

los segundos el Circo (aunque compartía espacio con el ballet) y, sobre todo durante estos años, el Teatro de la Cruz.

El año 1844, anterior a la llegada de Glinka, había estado marcado por la vuelta de la reina madre María Cristina a la capital y su voluntad de restablecer el orden en Palacio, institución alrededor de la que orbitaba gran parte de la actividad musical de la capital. Frente a una reina de 13 años de edad, algo inmadura, su madre decidió reconducirla al modo de la reina Victoria de Inglaterra –un poco tarde– hacia los tópicos del «ángel del hogar» que marcaban la moral burguesa. Era la nueva exigencia a las monarquías: debían reconvertirse de monarcas absolutos a constitucionales o, lo que es lo mismo, aburguesados en las formas.¹⁶³ La música era uno de los elementos fundamentales, con lo que comenzaron a realizar conciertos en que la propia reina, acompañada de su hermana Luisa Fernanda, cantaba junto al resto de la familia real, acomodándose así a un auténtico cuadro burgués.¹⁶⁴

En este salón se seguían los gustos de la reina madre y los bien considerados socialmente, que se agrupaban en un solo concepto: la música italiana, que impregnó tanto a las actuaciones de Palacio como a la de la sociedad más vinculada a ella, el Liceo Artístico y Literario de Madrid. Poco a poco fueron surgiendo círculos independientes, como la intensa actividad del Teatro del Instituto,¹⁶⁵ pero su apogeo, hacia 1847, cogió a Glinka en el camino de vuelta.

Los salones comunes, seguramente algo similares a los de Valladolid, estaban en el centro del foco de Glinka, quien podría difundir sus canciones –aunque no estaban traducidas– del mismo modo en que lo hizo en París. Pero incluso los salones privados se dejaban llevar por estos efluvios aristocratizantes:

Ante aquella iniciativa de la Corte, las grandes casas no podían permanecer indiferentes. Narváez, que había comprado y alhajado suntuosamente el palacio del Duque de Montemar, dio también grandes comidas, conciertos y bailes, de trajes unos, y de etiqueta otros, a los cuales asistía siempre la Reina con la mayor complacencia.¹⁶⁶

Y sin embargo Iradier apuntaba «¿Quién no palpita al escuchar las características canciones de Andalucía?». ¹⁶⁷ Y es que también durante estos años, como hemos visto a través del ejemplo de *La Colasa*, se difundían en Madrid romanzas de salón en lengua castellana, fuera su estilo francés, italiano o hispano.¹⁶⁸ En 1843 Espín y Guillén había

¹⁶³ Cf. John PLUNKETT: *Queen Victoria – First Media Monarch*. Oxford University Press, 2003.

¹⁶⁴ Eva María GARCÍA FERNÁNDEZ: «La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 22 (2011), pp. 7-50.

¹⁶⁵ María Encina CORTIZO RODRÍGUEZ: «El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8 (2001), pp. 41-72.

¹⁶⁶ Fernando FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Escenas de la España romántica: tomadas de «Mis memorias íntimas»*. Barcelona, Crítica, 2008.

¹⁶⁷ *La Iberia Musical y Literaria*, 25/V/1845. Citado en: Ramón SOBRINO: «La música en España a la llegada de Glinka», en *Relaciones musicales entre España y Rusia...*, pág. 75.

¹⁶⁸ Cf. C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 258 y ss.

realizado un llamamiento para componer romanzas en español, cuyo estilo, sin embargo, no era tan «auténtico» como el que Glinka demandaba, sino más bien algo «afrancesado».¹⁶⁹ El ruso percibió, de hecho, una falta de peculiaridad de las tradiciones y costumbres de los habitantes locales:

Si [los maestros españoles o extranjeros que viven en España] alguna vez interpretan una melodía nacional, inmediatamente la desfiguran y le dan un carácter europeo, incluso cuando son melodías árabes puras.¹⁷⁰

Ciertamente todavía no nos encontramos ante una exploración directa del folclore, y surgieron romanzas de estilo andalucista, llamadas acertadamente por José Manuel Gamboa «andalucismo de pega»,¹⁷¹ que como mucho tenían algún toque, algún vocablo, pero en ningún caso aquella autenticidad que buscaba Glinka. Estamos en los años de plena efervescencia de este costumbrismo andalucista que, en un principio, fue prácticamente inventado, careciendo de voluntad alguna de alcanzar una imitación literal. Paradójicamente, el ruso había incorporado distraídamente algunas de estas canciones si no falsas, al menos muy distribuidas en el mundo comercial de la época, bajo el título, por ejemplo, de *La Colasa*.¹⁷²

Pero Glinka, sin frecuentar ninguna de las sociedades artísticas de la capital —ya en decadencia—,¹⁷³ y sin conseguir entrar en contacto con los círculos más importantes de la ciudad,¹⁷⁴ tuvo que comenzar a labrar su propia red de relaciones, tarea nada fácil de emprender. Pronto, sin embargo, solventó estas dificultades, a su manera: consiguió los servicios de un zagal (mozo de diligencias) «que cantaba canciones populares [...]. Sobre todo me gustaban las seguedillas [*sí*] manchegas».¹⁷⁵ Son aquellas, junto a las que consiguió de mano de su informante Dolores Termens, que dieron origen a su *Segunda obertura española*. Quizás proviniera de la calle Alcalá, lugar donde repostaban las diligencias nada más entrar en la capital. El procedimiento sería seguramente similar al que utilizaba en su pueblo natal, Novospáskoie, donde «mandaba a uno de los sirvientes al pueblo para que reuniera en mi casa a mujeres y muchachas campesinas, a quien pedía que me cantaran canciones» e, incluso, añade el

¹⁶⁹ *Ibid.*, pág. 281.

¹⁷⁰ Carta a E. A. Glinka, 9/X/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 107.

¹⁷¹ José Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, 2005, pág. 427.

¹⁷² Ver capítulo III. «Los frutos del viaje a España».

¹⁷³ Celsa ALONSO GONZÁLEZ: «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8 (2001), pp. 17-40.

¹⁷⁴ Hay que notar, sin embargo, que existe una partitura de Iradier en el *Cuaderno* de Glinka cuya datación, firmada por el autor, corresponde al periodo en que Glinka se encontraba en Valladolid. Por tanto, pudiendo ser, como afirma Cañibano, la fecha de composición y no la del encuentro, no sabemos cuándo sucedió. En cualquier caso, Iradier perteneció a la generación de la creación de ese costumbrismo andalucista algo forzado, sin participar de forma activa en la construcción del nuevo teatro lírico español.

¹⁷⁵ *Notas*, en *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 33.

investigador Brown, el compositor «improvisaba acompañamientos con el piano sobre la marcha».¹⁷⁶

Más tarde, incluso, anunciaría: «Pude encontrar unos cantantes y guitarristas» – «algunas gentes del pueblo»,¹⁷⁷ apostilla a su cuñado– «que cantan y tocan a la perfección las canciones nacionales españolas, vienen por las tardes a casa para cantar y tocar la guitarra, yo las memorizo y las anoto en un cuaderno dedicado a ello».¹⁷⁸ También Karl August Andreévich Beyne, arquitecto ruso con quien coincidió tanto en Madrid como en Granada, es testigo de este tipo de tertulias en una carta fechada el 6 de noviembre:

Hemos conocido aquí [en España] a numerosos artistas, entre los que Glinka es el más interesante. Nos conocimos, vivimos en el mismo barrio y nos vemos todos los días. Vive tranquilamente, pero de manera muy práctica. Organiza a menudo tertulias, donde toca y baila la jota. Me hablaba libremente o de las teclas negras, o de los sonidos de la patria, o del drama en la música, o de Bortnianski,¹⁷⁹ o elabora discursos sobre Verdi, y así hasta el infinito, con elocuencia y *eruditione*.¹⁸⁰

Así, la ejecución de músicas populares y la toma de notas se alternaba, como desde el principio del viaje, con otras actividades más eruditas. El arquitecto llama la atención sobre estas últimas, Glinka resalta las primeras en consonancia con su afán de cercanía al pueblo.

Estas alegres reuniones coinciden con el cambio de domicilio de Glinka a comienzos de noviembre. Del piso de la Puerta del Sol, compartido con Santiago, se mudaba a la casa de doña Petra García Belderrayn en la calle Rubio. Puede que Santiago cambiara de alojamiento, o que por la presencia de algún otro familiar tuviera menos espacio: a la vuelta de Granada, meses después, Glinka asegura que vive «en una pequeña habitación que me ha prestado por un tiempo Santiago. Esta semana me mudaré a mi alojamiento anterior que afortunadamente estará libre dentro de unos días».¹⁸¹

En estos años Glinka «camelaba a Ramona Gonzales», amiga de la sobrina de don Santiago, quien le «presentó a un joven, don José Álvarez, que tocaba muy bien la

¹⁷⁶ «[...] he would send one of the servants into the village to summon to his house peasant women and girls, whom he would ask to sing songs for him». D. BROWN: *Mikhail Ivanovich...*, pág. 30.

¹⁷⁷ Carta a V. I Fleury, 19/XI/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 111.

¹⁷⁸ Carta a E. A. Glinka, 3/XI/1845. *Ibid.*, pág. 109.

¹⁷⁹ Dimitri Stepanovich Bortnianski (1751-1825) fue un músico ucraniano del siglo XVIII que ejerció en Rusia, compositor tanto de óperas como obras religiosas, sobre todo corales.

¹⁸⁰ «Знакомы мы здесь со всеми замечательными художниками [...] только один весьма интересный, это Глинка, познакомился с ним, живем в по соседству и видимся каждый день. Живет он тихо, но очень дельно. У него бывают часто Tertulias (общества), тут играют, пляшут хоту. Наедине он толкует мне и об черных клавишах, об родстве звуков, об инструментах, о драме в музыке и о Бортнянском, идет речь об Verdi, и так до бесконечности, с красноречем и *eruditone*». С. В. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 264.

¹⁸¹ Carta a E. A. Glinka, 23/III/1846, *Los papeles españoles...*, pág. 133.

flauta y era un gran aficionado a la música».¹⁸² En efecto, es bastante probable que Ramona González mantuviera alguna relación con los círculos musicales de la época, apareciendo en funciones (aunque como actriz, sin participar en las partes musicales) del teatro del Instituto Español.¹⁸³ Ramona González no se encontraba con ninguna traba social a la hora de actuar en el Teatro del Instituto –actividad derivada de las obras «de aficionados» de la sociedad–. Distaba de ser una inmersión en el teatro profesional –mucho peor visto– sino que, disfrazadas de aficionadas, las mujeres de buen ver «jugaban» a ser actrices, en un solaz más que permitido por las clases altas de la sociedad, convirtiéndose en un aderezo más de la mujer,¹⁸⁴ elemento que podría darnos otra pista acerca de su identidad, más cercana a la clase media que al ambiguo mundo de las actrices.

Es posible que a esta «comandita» también pertenezcan el joven pianista Ramón Entrala y Perales (1826-1882),¹⁸⁵ Manuel Navarro y Francisco de Vega y García.¹⁸⁶ Por tanto, de nuevo, si eran éstos los protagonistas de las veladas musicales del saloncito que Glinka por fin se consiguió labrar, distan de la imagen que *a priori* uno podría hacerse del sintagma «algunas gentes del pueblo» que el ruso utiliza a menudo.

Un hecho reseñable es la mención de Verdi por parte de Beyne, hacia quien Glinka –como hacia el resto de la música italiana–, cara al público, tenía un rechazo visceral como demuestra otra de las citas –presentes en sus famosas *Notas*– también relacionadas con las correrías junto al arquitecto ruso: «Una vez Beyne, durante el beneficio del tenor [Carlo] Guasco,¹⁸⁷ me metió en el Teatro de la Cruz, donde para

¹⁸² *Notas*, en *Los papeles de Glinka...*, pág. 34. Podría tratarse del José Álvarez que años más tarde se presentó también como oboísta en la orquesta del Teatro de Palacio junto a Antonio Romero y Andía y que moriría en 1855. Cf. Alberto VEINTIMILLA BONET: *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral. Dir.: Ramón Sánchez Sobrino, Universidad de Oviedo, 2002.

¹⁸³ Para la presencia de Ramona González en estos círculos *vid.*, entre otros, *El Clamor Público*, 6/III/1847, pág. 4. Su firma «Ramona González Cadet, Madrid y Nobiembre [sic] 13, de 1845» se encuentra también en el *Álbum*, aunque pertenece a las hojas que no están publicadas en *Los papeles españoles...*, cf. «Criterios de edición», pág. 27. De nuevo se demuestra que las faltas de ortografía en las mujeres eran un lugar común.

¹⁸⁴ Cf. C. AGUILAR HERNÁNDEZ: «Majestades, altezas y aficionadas...».

¹⁸⁵ Cf. <<http://www.geni.com/people/Ram%C3%B3n-Entrala-Perales/284196591060002488>>, fecha de consulta: 24/VIII/2014. Participó en las veladas del Liceo granadino (*La Tarántula*, 29/V/1842, pág. 4) como joven pianista, y fue también compositor, aunque desconocemos las fechas exactas de su presencia en la capital.

¹⁸⁶ Existe una noticia de *La Nación* que anuncia la presencia de Francisco Antonio de Vega, «cuyo mérito en el canto andaluz han elogiado los periódicos de Andalucía» en la capital. Desconocemos si se trataría de este personaje, aunque quizás es poco probable, datada de años después. *La Nación*, 8/XI/1849, citado en: José BLAS VEGA: *Los cafés cantantes de Madrid: (1846-1936)*. Ediciones Guillermo Blázquez, Madrid, 2006, pp. 38-39.

¹⁸⁷ Respecto a las hipótesis que plantean Tyshki y Kukol (*Странствия Глинки...*, pág. 274) de que Glinka pudiera servir de contacto para Guasco las consideramos poco probables, ya que se trataba de un cantante de enorme fama que había participado en el mismo estreno de *Ernani* –no para gran satisfacción de Verdi–. Víctor SÁNCHEZ: *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014, pp. 31-32.

mi desgracia interpretaban *Hernani* de Verdi y me hizo quedarme durante todo el espectáculo». ¹⁸⁸ Paradójicamente el italianismo estaba presente de manera subyacente en su música –desde sus canciones a sus óperas– y también rondaba su mente a menudo, como también señala su compañero K. Bulgakov:

Glinka, por supuesto, no era partidario de la música italiana; pero oí sus alabanzas entusiastas hacia las representaciones de la compañía italiana cuando tocaron en San Petersburgo junto a Rubini. Yo mismo vi lágrimas en sus ojos en el final del primer acto de *La sonámbula*. ¹⁸⁹

No muy lejos temporalmente, en París, el teatro italiano de la capital era su favorito. ¹⁹⁰ De este modo y como ya han analizado otros investigadores, ¹⁹¹ las críticas hacia lo italiano van más dirigidas hacia el campo de la «competencia desleal» que ejercían las compañías, motivado por el gran apoyo estatal del que se les dotaba, y no tanto al de la música en sí, partícipe de su ideario musical y de sus conversaciones habituales.

Aun disfrutando de este pequeño saloncito folclórico-burgués, quién sabe si por fin similar al de Valladolid, Glinka insistió en estrenar en un teatro de corte si no italianizante, al menos sí de aires –y saltos *aéreos*– franceses.

5.2. Un estreno frustrado de una jota rusa en un teatro de danza francesa y música italiana en Madrid

Los espectadores de la plaza de toros de Madrid, Madame, son los espectadores más imparciales que yo conozca. Silban o aplauden por igual, según sus méritos, a bestias y gentes, al hombre y al toro.

Alejandro Dumas ¹⁹²

Al margen de la problemática de escuchar –y por tanto de estrenar– aires nacionales en salones y conciertos, parte de la preocupación de Glinka acerca de la preponderancia del italianismo en España proviene de la coyuntura que había vivido en Rusia antes de emprender su aventura. Tanto *Una vida por el zar* (éxito absoluto) como *Ruslán y Liudmila* (con menor fortuna) habían sido rechazadas en el Teatro

¹⁸⁸ *Notas*, en *Los papeles de Glinka...*, pág. 34.

¹⁸⁹ «Глинка, конечно, не был партизаном итальянской музыки; но и сам слышал его восторженные похвалы представлениям итальянских опер, когда они игрались в Петербурге такою труппою, какая была там во время Рубини. Я сам видел слезы на его глазах во время финала I акта *Сонамбулы*». С. В. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 269.

¹⁹⁰ Cf. carta a E. I. Fleury, 11/X/1844, М. И. ГЛИНКА: М. И. Глинка. *Литературное наследие...* Томо 2, pág. 235.

¹⁹¹ Rutger HELMERS: «‘It just reeks of Italianism’: Traces of Italian Opera in *A Life for the Tsar*», *Music and Letters*, vol. 91, nº 3 (2010), pp. 376-405.

¹⁹² Alexandre DUMAS: *De París a Cádiz: impresiones de un viaje*. 1ª ed, Valencia, Pre-Textos, 2002, pág. 121.

Bolshói –principal sede de la alta aristocracia rusa en San Petersburgo–¹⁹³, en el momento en que llegó una compañía de ópera italiana.

El motivo no era otro que el de estar compuestas en ruso. Si los autores querían componer en su lengua natal debían acudir al pequeño teatro de madera, Mariinski, normalmente frecuentado por una burguesía más cercana a los estratos populares. Esta costumbre se reanudó en 1843 –con un espectáculo protagonizado por Rubini y Pauline Viardot– provocando un enorme descenso de las producciones rusas,¹⁹⁴ hasta la prohibición absoluta de la representación de *Una vida por el zar* en la temporada 1848-49. Todo ello tuvo como resultado que se le otorgara la primacía a la música extranjera –por ser más fina y aristocrática– por encima de la nacional. Habrá que esperar hasta 1882 con el zar Alejandro III para que unas políticas de rusificación fueran lo suficientemente intensas como para subir al escenario del teatro más aristocrático obras en ruso, y aun así con bastantes reparos.

Así, es lógico entender –al margen de que Glinka se moviera en círculos contrarios al italianismo como el del príncipe Vladimir Odóievski¹⁹⁵ o el entorno de la Hermandad– por qué Glinka albergaba ese sentimiento enconado hacia el italianismo, que le había retirado del escenario que habría elevado al rango de obra de arte su *Una vida por el zar*. Estas consideraciones tiñen desde 1846 sus cartas desde España –al igual que sus *Memorias*, de 1854– de connotaciones negativas hacia lo que fue su principal lugar de formación musical: Italia. Seguramente empañaron también de negatividad las perspectivas de Glinka durante su estancia en España, exclamando que «debido a los gustos italianos, nunca lograría triunfar allí».

Al igual que los salones eran una fuente de posibles contactos y estrenos, también lo eran los teatros. A la vista de las dificultades a la hora de lidiar con los primeros, e incluso de llegar a crearse uno propio –aunque muy discreto–, Glinka intentó otros medios para la difusión de su música en España. De su llegada se hizo eco incluso en prensa, a la que hizo llegar de algún modo la noticia, aunque tampoco se mostrara excesivamente entusiasta acerca de las cualidades del ruso, prácticamente desconocido en España. A París, la principal vía de difusión de las novedades musicales al mundo ibérico, sólo habían llegado vagas noticias de la existencia de sus óperas, el estreno de algunas canciones y su *Scherzo* instrumental. Y es que sus obras sólo se comenzaron a erigir en España como adalides del nacionalismo muy a finales del siglo XIX y con un pregonero de calidad: Felipe Pedrell. En estos años sólo se difundían unas escasas notas:

¹⁹³ No confundir con el que hoy lleva el mismo nombre pero en Moscú.

¹⁹⁴ Rutger HELMERS: «“It just reeks of Italianism...”», pág. 381.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 376-405.

Según dice un periódico se halla en esta corte el compositor ruso de música Glinka. Parece que el joven disfruta en su país de alta reputación, y que ha venido a Madrid con el objetivo de estudiar nuestras costumbres y conocer la música española que tanto merece en el extranjero.¹⁹⁶

A pesar de las dificultades, pocos días después de haber salido el primer anuncio en prensa –en un apoyo algo dudoso al compositor– el día 7 de octubre cambia considerablemente el tono de las noticias, a pesar de las posibles incorrecciones que el texto contiene:

El distinguido profesor de música Mr. Glinka, de nación ruso [...] está ocupado en escribir una obra, parte literaria y parte filarmónica, de los cantos populares de las principales naciones de Europa. Ya tiene recorridos varios países y ahora se propone estudiar nuestra España desde este punto de vista. Este compositor ha visitado recientemente la Francia, habiendo obtenido en París varios elogios [...]. Los compositores Liszt y Henselt tienen en su repertorio filarmónico varios cantos del profesor ruso, cuya honra para éste no es de escasa valía. Sus óperas más conocidas son *La vida por el Csar y Russlane* y *Sudmita* [sic] [...].¹⁹⁷

Aunque desconocemos lo que dijera Glinka a la prensa, y si se trata o no de un malentendido, lo que estaba componiendo durante estos años era su famosa *Jota aragonesa*, cuyas fechas de composición oscilaron entre el 22 de septiembre y el 3 de noviembre según su correspondencia. Es plausible que siguiera teniendo en la cabeza aquellos sueños de ópera española que nunca llegó a realizar. Ya durante su estancia en París Mijaíl Glinka hizo correr el rumor entre la prensa del futuro estreno de una ópera cómica italiana para la compañía del Teatro Italiano de la capital francesa, pero para ello, misteriosamente, «necesitaba a España», para no «rebajarse al triste papel de ser un imitador de Donizetti».¹⁹⁸ También en España uno de los principales proyectos de Glinka fue el de crear una ópera con temas folclóricos españoles, dando énfasis a la presencia de las distintas regiones. En sus cartas desde París hablaba de una ópera con música de carácter hispano pero con libreto italiano. Sin embargo, es probable que la estancia en España le hiciera cambiar de opinión: «La literatura y el teatro están mucho mejor de lo que suponía, por eso cuando lo conozca mejor haré algo para España».¹⁹⁹

La composición de una obra escénica para España era bastante poco plausible, incluso para los españoles. Es lógico que abandonara pronto esta idea, si es que alguna vez había reflexionado seriamente sobre ella. Comenzaba en España una preocupación por lo nacional, en ligeras pinceladas que se aproximan con discreción hacia la obsesión que más tarde caracterizaría a la historiografía española: la ausencia de una ópera en castellano:

¹⁹⁶ Citado en *Los papeles españoles...*, pág. 107.

¹⁹⁷ *El Español*, 7/x/1845, pág. 4.

¹⁹⁸ «J'ai l'intention de faire une opéra avec des paroles italiennes, mais comme je l'entends, et pour cela il me faut l'Espagne», «m'abaisser au triste rôle d'un imitateur de Donizetti comme l'a fait mr. Lvoff». Carta a V. I. y E. I Fleury, París 27/II/1845.

¹⁹⁹ Carta a E. A. Glinka, 15/VIII/1845. *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 99.

Mas, ¿qué hemos de hacer todos los compositores de ópera española si no se nos facilitan los medios de ejecución? ¿Si para nosotros todo es pura dificultad? [...] ¿Si hay hombres de talento que nos dicen amablemente: «Hombre, esto es un disparate, que la ópera de Ud. esté en español?».²⁰⁰

Esta cita, meses antes del anuncio de la llegada a Glinka a España, justifica la alegría con que algunos periodistas recibieron la primicia de que hasta un extranjero fuera a componer en castellano.

La siguiente noticia que aparece en prensa un mes más tarde se ajusta mucho mejor a la realidad de sus intenciones:

El señor Glinka, compositor ruso cuyas obras han sido tan encomiadas en Francia y Alemania, debiendo marcharse la semana próxima para Andalucía a continuar sus estudios sobre la música popular española, se propone dar uno de estos días al público madrileño una muestra de lo que le han inspirado nuestros cantos originales, en un capricho sobre la jota y un *scherzo* en forma de wals que se ejecutará a grande orquesta en el Teatro del Circo.²⁰¹

Glinka había frecuentado el Teatro del Circo (que en la época contaba con más de 1600 localidades),²⁰² quedándose gratamente sorprendido con la representación del *Jaleo de Jerez* por parte de Guy-Stephan. Glinka llegó a divulgar la composición a su vuelta a su paso por Varsovia en 1848, donde se representó en teatro y se difundieron versiones facilitadas para piano.²⁰³ Y respecto a ésta decía la prensa de la época:

Es preciso ver a la Guy bailar el paso andaluz [*Jaleo de Jerez*] para formar una idea de la gracia, coquetería y desenvoltura con que imita a las hijas de Betis; si no fuese ya tan querida del público la apreciable actriz, convertida esta noche en lindísimo *diablo*, las *diabluras* que ha hecho en la función de su beneficio le hubieran conquistado un puesto eminente.²⁰⁴

Mucho más tarde, el historiador del fin de siglo Nikolái Findeizen afirma que en Madrid Glinka vio bailar a Guy-Stephan, vestida de estudiante española, las seguidillas que luego usaría para su segunda obertura.²⁰⁵ No sabemos si podemos dar credibilidad a su historia, aunque es curiosa la aparición, esta vez sobre el escenario, de los estudiantes que rodearon a Glinka a lo largo de su vida diaria hispana. Gracias a la ayuda de Laura Hormigón²⁰⁶ hemos sabido que en *El diablo enamorado*, obra donde Guy-Stephan bailaba el *Jaleo*, iba vestida de española, aunque de paje, que da cierta credibilidad al relato.

²⁰⁰ *La Iberia Musical y Literaria. Gaceta de teatros*. 22/V/1845. Citado en: Ramón SOBRINO: «La música en España a la llegada de Glinka», en *Relaciones musicales entre España y Rusia...*, pág. 72.

²⁰¹ «Gacetilla de la corte». *El Español*, 18/XI/1845, pág. 4.

²⁰² Laura HORMIGÓN: *Marius Petipa en España (1844-1847): Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet, 2010, pp. 83 y ss.

²⁰³ Versiones para piano fueron editadas por Lodi ese mismo año. Cf. C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 282.

²⁰⁴ *La Crónica*, 2/II/1845, citado en: L. HORMIGÓN: *Marius Petipa...*, pág. 179.

²⁰⁵ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», pág. 13.

²⁰⁶ En proceso de finalización de su tesis doctoral acerca de los bailes en el Teatro del Circo en Madrid durante la época isabelina.

Los contactos con la orquesta del Teatro del Circo –dirigida por Vincenzo Bonetti hasta el relevo de Skoczupole en el 46– comenzaron de manera prematura, apareciendo al mes de su llegada (el 23 de octubre de 1845) la firma de Antonio Romero y Andía (1815-1886), el renombrado clarinetista (más tarde creador de toda una escuela y célebre editor) y primer oboe del Teatro del Circo en esa época. Era amigo del creador de la *Jota aragonesa*, Florencio Lahoz²⁰⁷ y alumno en Pamplona de Juan María Guelbenzu, con quien más tarde entraría en contacto Glinka –quien sabe si por medio del mismo Antonio Romero–.

La posibilidad de que Glinka hubiera estrenado su *Jota aragonesa* cabía perfectamente dentro de la programación de los teatros de la capital. Sin embargo, parece que el Teatro del Circo no era el lugar más adecuado, sobre todo si observamos la cartelera de estos días, en que claramente se deja notar la presencia de ópera y de danza clásicas. Por supuesto, dentro de lo clásico se englobaba, de aquella manera, el *Jaleo de Jerez* de Guy-Stephan, bailarina de repertorio que, junto a Petipa, de vez en cuando se permitía este «desliz» de españolada afrancesada –no tanto por el carácter de su danza, que los espectadores consideraban *auténtico*, sino por el factor exótico que conllevaban todas sus representaciones– que causaba furor entre el público.

Glinka se decantó por la forma sinfónica de la jota. En el Teatro del Circo las sinfonías que precedían a los bailes o las óperas se ejecutaban de manera muy poco frecuente, limitadas a las ocasiones en que hacían funciones conjuntas con el Teatro del Príncipe. Y es que la jota casaba en otros emplazamientos como precisamente el Príncipe –su favorito, si nos basamos en las opiniones que le envió a su amigo Engelhardt–,²⁰⁸ e incluso el Teatro de Variedades o en el Buenavista. Ya había enunciado el ruso las buenas cualidades de la orquesta española de dicho escenario,²⁰⁹ elemento esencial tras su enorme decepción en París durante la interpretación de sus obras precisamente por lo mal entrenados que estaban sus músicos y por su disposición en el escenario.

En el Príncipe se estrenó la obra (danzada) de la *Jota de las avellanas* de Iradier a finales de septiembre de 1845 (cuando Glinka estaba componiendo la suya, incluso es posible que coincida con el día en que comenzó a hacerlo) y, poco después en 1846, la *Jota valenciana* de Cristóbal Oudrid.²¹⁰ De esta época también data la *Jota aragonesa* de Florencio Lahoz, únicamente para piano, interpretada en los salones con éxito desde

²⁰⁷ La edición de *Los papeles españoles...* no incluye esta página del *Album* (la 21), pero sí transcribe las firmas en «Criterios de edición», pág. 27. En cuanto a sus conciertos a dúo con Florencio Lahoz *cf.*, entre otros, *El Heraldo*, 10/III/1849, y más tarde obtuvo la cátedra de profesor de clarinete en el Conservatorio de Música. Eduardo VELAZ DE MEDRANO: «Revista musical», *La España*, 6/V/1849.

²⁰⁸ J. FERNÁNDEZ: *Viajeros rusos por la España...*, pág. 18.

²⁰⁹ En realidad Glinka se refiere al Teatro Principal de Madrid. Suponemos que se refiere al Teatro del Príncipe.

²¹⁰ *Cf.*, entre otros, *El Español*, 26/V/1846, pág. 3.

la temprana fecha de 1841,²¹¹ por lo que quizás, si hubiera tenido el contacto adecuado, Glinka habría podido obtener cierto éxito en esos ambientes. Más fácil aún hubiera sido si fuera Glinka un intérprete brillante de la misma, con lo que se observa, de nuevo, la preminencia de los virtuosos sobre los compositores. Existían días de convenio entre el Circo y el Príncipe que quizás hubieran sido una oportuna ocasión para su particular género musical: una sinfonía no bailable de jotas. Lamentablemente, Glinka no coincidió con ninguno de ellos —una aconteció en septiembre, demasiado pronto para él, y la siguiente en diciembre—²¹².

Probablemente las intenciones de Glinka distaban de querer estrenar en un teatro como el Príncipe, que habría sido el equivalente al pequeño teatro de madera de San Petersburgo: un lugar donde encontrar grandes diversiones, pero poco «digno» para un compositor. Debemos recordar que el Circo era el centro neurálgico de las relaciones de la alta sociedad madrileña, claramente identificado tanto con Palacio como con los patrones de «riqueza», música italiana y danza francesa incluidas.

Desgraciadamente este rasgo del teatro acabó venciendo sus pretensiones, anunciando a su cuñado que «Un ballet que acaban de poner aquí me ha privado de copistas y me veo obligado a escribiros antes de la interpretación de mi música, que quizás tenga lugar dentro de unos días»,²¹³ para luego, desgraciadamente, escribir a su madre que «aunque ya estaba todo preparado para presentar mi música en uno de los mejores teatros de Madrid, las circunstancias y la decisión del teatro de poner ópera y ballet me decidieron, ya que no quería hacerlo de cualquier manera, a aplazarlo para mejor ocasión y no perder tiempo en vano». ²¹⁴ Tal y como confirma Antonio Álvarez Cañibano la culpable sería *La Esmeralda*, cuyo «Olé» bailó su adorada Guy-Stephan en el estreno del día 18 con el deleite enfurecido de los espectadores.

En cualquier caso, no parece que sus producciones —de modo similar al que ocurría en Rusia— fueran a ser muy fructíferas económicamente, ni que pudieran solucionar las cuitas que más adelante tendrá acerca de su sustento económico en España. En 1845, ese mismo año, decía Espín y Guillén:

Un maestro compositor en España no tiene recurso de ningún género para hacerse conocer por medio de la ejecución de sus obras: porque subsiste de las lecciones que son el ganapán; [...] porque se dan pocos conciertos de pago; porque no hay editores que tomen las obras, aunque sean canciones o valeses, y den *dos reales* por la propiedad [...].²¹⁵

En París Glinka debía financiarse los conciertos, pidiéndole incluso un préstamo a su amigo el príncipe Golytsin. En Madrid, el siguiente medio de Glinka para ganarse el sustento (o más bien una especie mayordomo) serán las clases que le dará a Pedro

²¹¹ Dedicada a su maestro, Pedro Albéniz. Cf., entre otros, *Diario de Avisos de Madrid*, 13/III/1841, pág. 3.

²¹² L. HORMIGÓN: *Marins Petipa en España...*, pág. 101.

²¹³ Carta a V. I. Fleury, 19/XI/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 111.

²¹⁴ Carta a E. A. Glinka, 25/XI/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 115.

²¹⁵ Joaquín ESPÍN Y GUILLÉN: «De los compositores españoles». *La Iberia Musical y Literaria*, 16/III/1845. Citado en: R. SOBRINO: «La música en España a la llegada de Glinka...», pág. 73.

Nolasco Fernández Sandino, pero no sin antes dejar de visitar uno de los sueños de todo extranjero que se preciara: Granada.

6. Granada: entre el flamenco y el folclore

Protagonista indiscutible: el amor.

Herramientas: el baile y el galanteo.

Ambientación: guitarras y palmas.

6.1. Fandangos del Murciano, coplas de Lolita

29 noviembre 1845 – 15 de marzo de 1846

*Si en esa hora misteriosa en que la imaginación parece abierta a las inspiraciones de una poesía tierna y sublime, en que el pecho exhala un suspiro y la naturaleza le comprende, en que el alma embriaga con recuerdos de amor... se oye a lo lejos el sonido de la rondeña, cuyos acordes y sentidos tonos, lejos de interrumpir la armonía de la escena grandiosa parece que la acompañan...*²¹⁶

Glinka manifestó un sincero entusiasmo poco después de llegar a Granada:

Durante este tiempo tendré la posibilidad, más que nunca, de estudiar las costumbres, las canciones y los bailes de esta región, ya que cada tarde se reúne la gente para divertirse en las casas de los amigos; según las tradiciones locales cualquiera puede entrar en una casa donde se estén divirtiendo y bailando.²¹⁷

Quizás fuera, en efecto, Granada la ciudad donde Glinka pudo establecer contacto con la música local de manera más directa, aquel lugar donde «cada uno canta a su manera»²¹⁸ y que ayudó a propagar el mito, especialmente a través de la conocida carta a Néstor Kúkolnik, acerca de su identificación, más tarde reafirmada por Pedrell, de «primer etnomusicólogo en España». Es en esta ciudad donde se percibe realmente la impaciencia de Glinka por *permanecer*, aunque sólo en las primeras cartas, impulsivo atractivo inicial que se frenó en las siguientes.

La presencia de Glinka en Granada es un vivo testimonio de las tesis de José Manuel Gamboa acerca de la convivencia de dos tipos de manifestaciones musicales en Andalucía. Un primer tipo estaba dirigido de manera deliberada a los extranjeros, y significó un programa fijo e incluso ensayado, es decir, una manifestación primigenia del flamenco. Otras eran antiguas formas de folclore, que aparecían para favorecer las relaciones entre clases sociales, bailes de candil incluidos. Nos encontramos en los

²¹⁶ J. M. BREMON: «La rondeña», *El Guadalhorce*, 5/VI/1839. Citado en: Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía virtual*, vol. 25 (julio 2013), pp. 1-83: 14.

²¹⁷ Carta a E. A. Glinka, 13/XII/1845. *Los papeles españoles...*, pág. 119.

²¹⁸ Carta a E. A. Glinka, 9/I/1846. *Ibid.*, pág. 123.

años cruciales del protoflamenco, cuando se empieza a percibir –y a aprovechar– la auténtica pasión que suscitaba este tipo de solaces gracias a la eclosión del costumbrismo andalucista.²¹⁹

El primer ejemplo de la presencia de esta dualidad es el mito que se ha creado en torno a Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848), el contacto más importante de Glinka, «un hombre de pueblo», a quien se refiere incluso como «una persona analfabeta».²²⁰ Llama la atención la claridad, tanto de él como de su hijo –también Francisco Rodríguez–, a la hora de firmar y escribir la fecha en su *Cuaderno*, que suponen un testimonio que hace dudar de la veracidad de los datos biográficos recogidos por Mariano Vázquez Gómez (1831-1894) acerca del guitarrista: «Cuando sus padres lo enviaron a la escuela para que aprendiese las primeras letras siempre hallaba el modo de escaparse, e invariablemente se le encontraba a la puerta de alguna barbería. [...] Nunca quiso tampoco estudiar música».²²¹

Se trataba de un personaje de un origen no tan humilde como generalmente se piensa, que quizás pudiera haber estudiado música de una manera más seria, llegándose a construir una guitarra de siete cuerdas dobles.²²² Su hijo, Francisco Rodríguez –conocido como el Malipieri–, constituyó una escuela de música y una sociedad cultural (*Las cuerdas*). Cabe la posibilidad de que Glinka, quien ya había considerado como «gente del pueblo» a célebres pianistas madrileños, quisiera exagerar de algún modo sus contactos con lo «popular profundo» en Granada, especialmente si lo comparamos con el texto que le envió a Néstor Kúkolnik y con las insistentes referencias a lo popular que allí figuraban. Por supuesto, este idealismo perdurará años después, enfatizado por Pedrell, quien copia casi literalmente de la biografía de Vázquez Gómez, aunque con algunas –y significativas– matizaciones. Copiamos el texto marcando en rojo y subrayadas las correcciones de Pedrell:

El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y ~~su principal ocupación~~ uno de sus encantos de viajero era estar horas enteras oyendo a nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa, etc. etc., que anotaba con cuidadosa persistencia el compositor ruso, empenado, además, ~~Algunas veces empezaba a en acompañarle~~ traducir al piano los efectos bellísimos cuanto desconocidos que sacaba Rodríguez Murciano de las seis sencillas cuerdas de su instrumento,²²³ pues Glinka por su parte también era excelente como improvisador, pero poco a poco, abandonado prontamente, sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra y admirando los sonos que arrancaba de las cuerdas. [...] Si el no haberse nunca sujetado a los preceptos escolásticos del arte músico

²¹⁹ J. M. GAMBOA: *Una historia del flamenco...*

²²⁰ *Notas, Los papeles españoles...*, pág. 35. Cf. J. L. GUEREÑA: «Analfabetismo y alfabetización en España...», pp. 185-236.

²²¹ Javier SUÁREZ-PAJARES; Eusebio RIOJA VÁZQUEZ: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003. Originalmente esta biografía se encontraba en el segundo tomo de *Ecos de España* de 1874 que nunca se llegó a publicar.

²²² E. RIOJA: «La malagueña o rondeña...», pág. 9.

²²³ La guitarra, probablemente, sería de siete cuerdas.

favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración continuamente se perdía en los espacios, y aún muchas veces al pedirle los que le oían, por ejemplo Glinka, la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.²²⁴

A pesar del énfasis que Pedrell²²⁵ realiza de su «sencillez» El Murciano estaba dotado de una capacidad inusual y gran precisión para tocar la guitarra.²²⁶ El autor original del texto, Mariano Vázquez, estaba más orientado –y quizás más cercano a la realidad– hacia sus habilidades virtuosísticas. El guitarrista había compuesto variaciones para la «danza nacional», el fandango, que en realidad era una sofisticada rondeña.²²⁷ De hecho, no sólo su educación –aunque estuviera a medias– y su proyección social indican una desmitificación de su cercanía al «pueblo», sino también su toque guitarrístico, que se aproxima al de la guitarra clásica, tradición que continuará más tarde Julián Arcas.²²⁸

En contraste con El Murciano, la cantante Dolores García –la famosa Lolita, presentada también por Don Francisco– proveyó a Glinka del acervo popular. Por sus matices no sabemos hacia qué lado se podía inclinar la balanza, hacia el folclore o el protoflamenco, quizás un punto medio. Era según el compositor ruso «muy famosa por cantar canciones populares»,²²⁹ noción que indica que pertenecía a las clases más sencillas, hecho que confirma su tambaleante escritura, la más llamativa en este sentido de todo el *Álbum*. El simple hecho de pertenecer a una clase menos favorecida no la enmarca en el contexto del folclore: podía pertenecer a aquellos grupos de intérpretes que comenzaban a organizar espectáculos, en cierto grado, preparados.

Nos encontremos o no en este caso, se puede colegir qué tipo de repertorio era el que cantaba Lola. Aunque hoy la tradición haya cambiado notablemente, en la Andalucía del siglo XIX las mujeres que ejercían de cantantes practicaban los mismos géneros del flamenco que los hombres. Si damos cuenta del testimonio de Estébanez Calderón, el estilo en el que destacaban los cantantes era la caña, que ni siquiera se baila, porque «el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo». Y sigue el

²²⁴ La noticia de Vázquez Gómez (citada en: Javier SUÁREZ-PAJARES; Eusebio RIOJA VÁZQUEZ: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003). Y las variaciones que realizó Felipe PEDRELL: «F. Rodríguez “El Murciano”», *La Correspondencia de España*, 20/IV/1919.

²²⁵ Cf. Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2009.

²²⁶ «simple, untutored [...]. He played the guitar with uncommon skill and with great precision», M. GLINKA: *Memoirs*, pág. 199.

²²⁷ E. RIOJA: «La malagueña o rondeña...».

²²⁸ J. SUÁREZ-PAJARES, E. RIOJA: *El guitarrista almeriense Julián Arcas...*

²²⁹ «famed for her singing of folk songs», M. GLINKA: *Memoirs*, pág. 200.

autor malagueño: «Hijos de este tronco son los olés, las tiranas, polos (“de punta” los de mayor lucimiento) y modernas serranas y tonadas».²³⁰

Lolita debía de pertenecer a este tipo de cantantes especializados en este repertorio, y así lo testimonia el *Cuaderno* de Glinka, cuya «Copla del fandango de Lolita» pertenece a este género. Sin embargo, volvemos, como ya es habitual, a encontrar entre *Los papeles* una canción eminentemente de salón. Bajo el nombre de *Canción* se presenta en su *Cuaderno* la melodía de García del *Riqui-riqui*, de nuevo un testimonio de la gran movilidad del repertorio y de Glinka en estos ambientes. En cuanto a la proveniencia social de Lolita, aunque los biógrafos de Glinka no dudaron en denominarla «gitana»,²³¹ al margen de su pobre firma en el *Álbum* del ruso carecemos por el momento de más información.

El punto exótico hacia las españolas no es algo que Glinka abandonara en Valladolid. Según algunos investigadores Dolores fue la responsable de su partida, con quien «no supo manejar las circunstancias», por lo que decidió llevarla a Madrid, lo que acarreo «bastantes dificultades» y en lo que le ayudó de nuevo el excontrabandista don Francisco, el Murciano.²³² Así lo cuenta Glinka en sus *Notas*, en fuerte contradicción –de nuevo– con la correspondencia que enviaba a su madre, en la que el paradero de Lola queda obviamente oculto. Todo ello apunta hacia un secuestro «consentido» que otorga un tinte verdaderamente novelesco a su historia.

6.2. Glinka, maestro de danzas: bailes gitanos y bailes de candil

La presencia de un tipo de espectáculo protoflamenco se intuye en el cante, pero queda confirmado en el baile. Durante estos años existía ya la costumbre de invitar a bailadores gitanos a las fiestas: «Murciano los dirigía y tocaba la guitarra. Bailaron dos gitanas jóvenes y un viejo gitano, tan moreno que parecía africano; él bailaba muy bien, pero demasiado obscenamente».²³³ Este toque obsceno –quizás deliberado– ya había sido notado por otros visitantes al Sacromonte como Alexis de Valon, de donde podría provenir alguno de aquellos gitanos:

Una bella tarde [...] fui a ver un baile de *bobémiennes*. ¡Que Dios os guarde del olor que allí respiré! Una docena de *femelles* atroces, tan sucias como hideuses, con perfil de cabra y manos

²³⁰ Serafín ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Escenas andaluzas*. Edición online, 1883. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/ff06d424-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html>. Consultado el 26/VIII/2014.

²³¹ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», pág. 16.

²³² «I could not manage things with her so I decided to take her to Madrid, wich involved some difficulty, too», M. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 201.

²³³ Citado en: A. ÁLVAREZ CAÑIBANO: «El viaje de Glinka por España...», pág. 94.

de *chauve-souris*, ejecutaron ante nosotros no sé qué danza impúdica, mucho más desagradable que voluptuosa.²³⁴

Glinka quiso probar de su misma moneda. Así como aprendió a bailar la jota en Valladolid, la danza fue uno de sus objetivos a la hora de su estancia en Granada. Desde allí le decía a su madre: «podría parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables».²³⁵ Parece que, aunque se perdió a las gitanas del Sacromonte (o al menos *en el* entorno exótico del Sacromonte) –error en el que no volvería a caer una vez llegado a Sevilla– recibió clases de fandango por el maestro Pello: «las piernas me obedecían pero no pude llegar a tocar las castañuelas».²³⁶ Era ésta una costumbre que se iba extendiendo en el siglo XIX, encontrándose, desde la capital hasta Sevilla, academias de baile normalmente aplicadas a la enseñanza de bailes de sociedad.²³⁷ Estas academias fueron poco a poco convirtiéndose en lugares de exhibición y sustituyendo a los bailes de candil, constituyendo un símbolo más de ese paso del folclore al flamenco.²³⁸ Más tarde esta pasión de Glinka sería immortalizada por medio de su amigo y caricaturista Stepánov [Imagen 1].

Fue el baile una costumbre extendida en la Andalucía del XIX y en la que convenía estar bien formado, debido a la extensión de los consabidos «bailes de candil», que todavía no se abandonaban del todo:

Con ese nombre se distinguen entre nosotros esas reuniones de confianza que tienen lugar entre las familias de clase proletaria, y no pocas veces de la clase media, donde al compás de un destemplado violín o una democrática vihuela salen a menear el *talego e los pecaos* las muchachas alegres y retozonas y los enamorados barbilindos, que fundan su orgullo en hacer con cierto desembarazo una pirueta, y en mover los pies de un lado para otro a guisa de muñecos de papelón. [...] Allí la desesperada cotorrón pone en juego toda la seducción de las ardientes miradas, para prender en ellas a los incautos pollos que se le acercan. Allí suelen alternar con la *polka* íntima y el *cancán* desenfrenado, las *seguidillas* incitadoras y el *fandango* agitanado.²³⁹

Y es que la danza, al igual que la música de salón en las grandes ciudades, formaba uno de los aderezos fundamentales para las muchachas casaderas en Andalucía, tal y como testimonia Estébanez Calderón en su relato, de título bastante ilustrativo, *La rifa*:

²³⁴ «Un beau soir [...] j'allai voir un bal de bohémiennes. Que Dieu vous garde de l'odeur que je respirai là! Une douzaine de femelles atroces, aussi sales que hideuses, ayant des profils de chèvres et des mains de chauve-souris, exécutèrent devant nous, je ne sais quelle danse impudique, beaucoup plus dégoûtante que voluptueuse. "Ah! Monsieur Victor Hugo, monsieur Mérimée, dites-nous bien que la Esmeralda et la Carmen n'étaient pas des bohémiennes de Grenade?"». Alexis de VALON: *L'Andalousie à vol d'oiseau*. Citado en L. F. HOFFMANN: *Romantique Espagne...*, pág. 124.

²³⁵ Carta a E. A. Glinka, 17/1/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 126.

²³⁶ *Notas, Los papeles españoles...*, pág. 36.

²³⁷ J. BLAS VEGA: *Los cafés cantantes en Madrid...*, pág. 39.

²³⁸ J. M. GAMBOA: *Una historia del flamenco...*, pp. 305-306.

²³⁹ Texto de José María Gutiérrez de Alba (Sevilla 1822-1897), citado en: José Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco...*, pág. 419.

La Reina, como dije, es la bailadora que más gala adquirió en la pasada fiesta, ya por su gentileza y gallardía, y ya por el número mayor de danzadores que consiguió cansar; objeto poco edificante que las mujeres logran con más prontitud que quisieran. A los pies de tan linda zagala haya un azafate lleno de flores deshojadas, donde se brinden las ofrendas de los devotos para la santa imagen, que ya son en primavera rosas y claveles y ramilletes, y en otoño, este o aquel fruto tan vistoso cuanto sazonado.²⁴⁰

Todo esto ocurría mientras los hombres –además de danzar con ellas, motivo por el que la destreza le sería imprescindible a Glinka– cantaban diversas coplas, repitiéndose así el esquema ruso de una suerte de «compositor» frente a una bella dama, intentando ganar su corazón. Como en San Petersburgo, los hombres también se presentaban como creadores de versos, frente a una pareja que, en el caso español y a diferencia del ruso, se presentaba un tanto más dinámica, a la vez que seductora. Glinka describió así los contextos donde oyó la melodía:

La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, casi cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera.²⁴¹



Imagen 1. En la inscripción de Stepánov: «Glinka mediante un intenso fandango se abre al amor correspondido. La Andalucía del Sur reconoce que no puede vivir sin su encantador ruso», *Álbum de caricaturas* realizado a la vuelta de Glinka a San Petersburgo.

Es también útil conocer el testimonio de otro de los grandes viajeros por España, Marius Petipa, experto en este tipo de danzas y que viajó a Sanlúcar en 1845:

²⁴⁰ S. ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Escenas andaluzas...* online, 1883. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/ff06d424-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html>. Consultado el 26/VIII/2014.

²⁴¹ Carta a E. A. Glinka, 17/I/1846. En *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 125.

Por la tarde, después de la corrida, familias enteras de españoles se agrupaban en los balcones de casas y hoteles, otros paseaban por las calles. Estudiantes enmascarados tocaban sus guitarras, y los españoles invitaban a las mozas que se hallaban en los balcones o en la misma calle y bailaban el famoso *fandango*. Yo llevaba un traje nacional, con el que parecía un auténtico «majo», e invité a una preciosa españolita, y junto con otras tres parejas ejecutamos este típico baile español, que me era tan bien conocido. Nos acompañaban los estudiantes con sus guitarras, otros estudiantes iluminaban el cuadro con antorchas en las manos. Por esta actuación les echaron monedas. Todo aquello tenía un aspecto bastante pintoresco.²⁴²

Los ambientes que rodeaban las experiencias de Glinka se basan en la máxima de que: «cualquiera puede entrar en una casa donde se estén divirtiendo y bailando».²⁴³ Esto provocaba que este contacto con «el pueblo» se hiciera perfectamente compatible con la vida de salón.

Ello explica por qué se encuentra en su *Álbum*, por ejemplo, el «Tema del bals [*sic*] con variaciones» de Juan Pedro Mogollón, de claro carácter de salón o la firma del futuro teniente alcalde José Lledó.²⁴⁴ El mismo lugar donde Glinka se alojaba era un punto medio entre los dos ambientes: la casa de don Francisco Bueno y Moreno, antiguo contrabandista –información que omite elegantemente a su madre– que «después de enriquecerse decidió hacerse un ciudadano honrado. Instaló una fábrica de guantes y además vendía cuero».²⁴⁵

Las siguientes afirmaciones hacen dudar sobre cómo fueron los últimos meses del ruso en Granada: «el carácter de los andaluces es completamente opuesto al de los habitantes de Castilla, no encontraréis ni la nobleza ni la fidelidad de los castellanos. El andaluz en general es vanidoso, flojo y desleal [...]».²⁴⁶ Pronto volvería a Madrid – con Dolores, o Lolita, de la mano –, en su enésima búsqueda de la posibilidad de estrenar alguna composición.

²⁴² L. HORMIGÓN: *Marius Petipa en España...* pág. 309.

²⁴³ Carta a E. A. Glinka, 13/II/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 119.

²⁴⁴ El 14/II/1846, *Ibid.*, pág. 70 [25]. A pesar de que los editores hayan transcrito Lledón consideramos, de nuevo en base a la inexistencia de este apellido en toda la prensa del siglo XIX, a optar por Lledó, reconociendo, sin embargo, que la firma hallada en el manuscrito entraña bastantes dudas en cuanto a la presencia o no de la «n» final. Además, aunque fuera un nombre bastante común en la época (entre ellos un actor contemporáneo a los Romea), se refiera probablemente al teniente alcalde de Granada en 1851.

²⁴⁵ *Notas*, *Los papeles españoles...*, pág. 35. Como el mismo Glinka reconoce este contacto se entabló a través de otro de los vendedores de guantes que conoció en París, Monsieur Lafin.

²⁴⁶ Carta a V. I Fleury, 13/II/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 129.

7. Recorriendo España en familia

7.1. Un San Juan en Madrid, un verano en la sierra y un otoño en Murcia

ca. 20 de marzo – 6 de octubre 1846

*Junio mes de infortunio
palabras que en él se dan
vienen con San Juan en junio
y con San Pedro se van.
Tiene junio tres verbenas
que empiezan con San Antonio
y tiene noches muy buenas
para dar gusto al demonio
Romance de la pérdida de Antequera²⁴⁷*

Protagonista: Un San Juan que, de tan santo, ni se le ve.

Personajes secundarios: vestidos muy llamativos, una comandita con acento diverso, amantes de la fiesta, del parloteo y del desenfreno.

Escenario: continuos cambios de decorado, aunque con el mismo fondo de color. De un Madrid primaveral (marzo-junio) a un verano fresco en Segovia, La Granja y El Escorial, y, algo más lejos, Murcia.²⁴⁸

La primera noticia que Glinka registra en las cartas a su madre a su regreso a Madrid es aquélla de «haber hecho amistad con un pianista de la corte que podría serme muy útil para mis gestiones».²⁴⁹ Se trata de Juan María Guelbenzu (1821-1886), que desde 1841 (a su regreso de París) trabajaba en Palacio, habiendo sido nombrado organista de la Real Capilla en 1844. Figuraba, entre otros, como acompañante en las numerosas veladas musicales que se ofrecían durante estos años en el entorno de Palacio. No era un mal sitio para comenzar a introducirse en la alta sociedad madrileña. La amistad del ruso con el pianista español ha quedado testimoniada por el gran número de partituras rusas que aún se conservan en el «Fondo Guelbenzu» de la Biblioteca Nacional.

²⁴⁷ Citado en Juan LISCANO: *La fiesta de San Juan el Bautista*. Editorial Alfa, 1995, pág. 10.

²⁴⁸ En Madrid, aproximadamente, datos confirmados por Tyshko y Kúkol, desde aproximadamente mediados de marzo (no más tarde que el día 22) y hasta finales de junio (después de las fiestas de San Juan), en que se muda a Segovia. Allí permanece, pasando por La Granja, todo el mes de julio, mudándose unas semanas a El Escorial. En Madrid vivió los últimos días hasta su marcha en agosto. Según N. Findeizen tocó el órgano en Toledo, pero no tenemos más datos al margen de esta fuente alejada en el tiempo. Cf. Николай Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», pág. 11.

²⁴⁹ Carta a E. A. Glinka, 23/III/1846, *Los papeles españoles...*, pág. 133.

La presencia de lo italiano volvía a ser un triste hecho que tergiversó el optimismo con el que Glinka había comenzado su estancia en Madrid:

No sé si podré aprovechar mi estancia aquí para darme a conocer como compositor. Para empezar, aunque sin estar enfermo, estoy un poco indispuesto, en una palabra, desde mi vuelta de Granada tengo un violento esplín.²⁵⁰ [...] Después, he aquí otra vez a mis enemigos: los italianos Lucía, Sonámbula, etc., sus Bellini, Verdi, Donizetti y su «felicità», que acaban de adueñarse del mejor teatro de Madrid. [...] Por lo demás el público debe estar satisfecho, tiene a «madame» Persiani, Salvi, Ronconi y Marini.²⁵¹

Y es que aunque esta segunda estancia hubiera comenzado con el buen augurio de sus amistades en la corte, encontramos a un Glinka con poca vida social, enfermo e hipocondríaco. A ello se suman los problemas económicos y el tener que cargar con una Lolita, a quien se había traído bajo el brazo de Granada. Tuvo que enviarla, de hecho, de vuelta con su madre en el mes de junio,²⁵² conviviendo ambos en Madrid durante aproximadamente tres meses.

Parte de sus relaciones sociales estarían determinadas por la presencia de su Lolita, con quien «a menudo visitaba a sus amigas granadinas quienes, sin duda, la disturbaban. Por fortuna, todas ellas se fueron de Madrid, Lola cambió y finalmente convivíamos en armonía. A pesar de eso, para mí estaba claro que nunca lograría ser una actriz».²⁵³ Si Glinka estaba pensando en Lola como cantante para su obra, o si deseaba, sin embargo, colocarla de alguna manera en los teatros de la capital, aún lo desconocemos. Su voz tendría seguramente sus particularidades, quizás un punto de atractivo, expresándose así su compañero Beyne: «Glinka acabó aquí aquello que le llevó a Madrid con su maravillosa granadina, con una voz igualita a la de tu Ivanov [tenor famoso de la época]».²⁵⁴

Este viaje contó con una pequeña estancia en Aranjuez (lugar en el que era habitual bailar las manchegas, si atendemos al testimonio de Augustin Challau),²⁵⁵ donde seguramente fue presentado a Pedro Regalado López, quien firma en su *Álbum*.²⁵⁶ Se trata del presbítero fundador del colegio de enseñanza elemental de humanidades, incorporado a la Universidad Literaria de Madrid, en Aranjuez desde septiembre de 1845.²⁵⁷ Dicho contacto confirma la tendencia natural de Glinka a trabar conocimiento con gente distinguida.

²⁵⁰ Término decimonónico para expresar las crisis de tristeza o melancolía.

²⁵¹ Carta a V. I Fleury, 22/IV/1846, *Los papeles españoles...*, pág. 139.

²⁵² Seguramente el día 6, momento en que ella firma en su *Álbum*. Cf. *Los papeles españoles...*, pág. 59.

²⁵³ *Notas*, en *Los papeles españoles...*, pág. 36.

²⁵⁴ «Глинка [...] кончил здесь тем, что увез в Мадрид с собою чудесную гранадинку с голосом что твой Иванов». Carta del 22/IV/1846, citada en: С. В. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 358.

²⁵⁵ Citado en: G. STEINGRESS: ...y *Carmen se fue a París...*, pág. 113.

²⁵⁶ *Álbum*, [27], *Los papeles españoles...*, pág. 67.

²⁵⁷ Cf. *La Postdata*, 8/1/1846, pág. 3 y *El Clamor Público*, 26/IX/1846, pág. 4.

En junio, ya sin Lola, decidió mudarse a la casa de don Pedro un doctor que, según Findeizen le enseñó al autor clásico Calderón,²⁵⁸ a quien probablemente ya conocía de sus salidas a los teatros de la capital. Comenzó por esta época a tratar con ese otro Pedro, Nolasco Díez Sandino, el famoso estudiante que pronto relevó a Santiago en sus funciones de «mayordomo», alegre compañía que luego le siguió hasta Rusia.

A la vez que su salud comenzó a mejorar: «por la tarde nos reuníamos todos para pasar el rato largamente, hasta después de medianoche, incluso muy de madrugada; yo volvía a eso de las ocho de la mañana, tomaba un té y me acostaba».²⁵⁹ A este grupo se sumaba, además de Pedro Nolasco, Antonio Lesans, natural de Granada, que también firma en el *Álbum*, con letra y ortografía parcas,²⁶⁰ lo que suscribe las advertencias que le había enunciado Pedro –que también firma en esta página– acerca de la «modestia» con que vivían. Por este motivo se mudan a la casa del doctor don Pedro, que «alquilaba habitaciones con mesa y criados a estudiantes y funcionarios jóvenes».²⁶¹

En esta época Glinka por fin conoció Madrid en lo que él mismo definió más tarde como el acontecimiento que nadie se debía perder de la capital: la fiesta de San Juan, que más tarde recomendaría calurosamente a Engelhardt: «A Madrid procure llegar el 22 de junio (según el calendario occidental), la víspera de San Juan y de San Pedro todos los habitantes de Madrid acuden al Prado con guitarras y tambores y todos bailan hasta el amanecer».²⁶²

Con una excelente caligrafía se presenta el gracioso y ripioso poema, fechado el 27 de julio de 1846 en la calle Preciados, también en su *Álbum*, firmado por Mariano Casado Díez (seguramente palentino),²⁶³ Casto María Álvarez, Pedro Nolasco F. Sandino (palentino),²⁶⁴ Emilio Gómez Díez, Bautista Santos Díez y José del Muro Pastor (también palentino):²⁶⁵

²⁵⁸ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», pág. 19.

²⁵⁹ *Notas*, en *Los papeles españoles...*, pág. 37.

²⁶⁰ *Álbum* [24], *ibid.*, pág. 69.

²⁶¹ *Notas*, *ibid.*, pág. 37.

²⁶² J. FERNÁNDEZ: *Viajeros rusos por la España...*, pág. 18.

²⁶³ Figura un personaje con el mismo nombre como oficial de contaduría en Palencia, lugar de donde venía don Pedro Nolasco. Cf. *El Católico*, 20/IX/1843, pág. 3 y *La España*, 11/V/1853, pág. 3.

²⁶⁴ Figura como subscriptor del *Anfión Matritense* en 1843 en Palencia, con lo que se confirman los datos de Glinka, tanto su proveniencia como su interés en la música, quizás apuntando a que también don Pedro estaba recién llegado a Madrid. Cf. *El Anfión Matritense*, 26/III/1843, pág. 24.

²⁶⁵ También figura en prensa un palentino de nombre José del Muro presente en la capital, cf. *El Católico* 4/IV/1844, pág. 4. Es más, en los tardíos años 70, ya en Palencia, se encuentra a José del Muro Pastor como militante carlista –incluso objeto de un atentado–, lo que vendría a confirmar su identidad palentina y su filiación con este movimiento. Cf. *La Esperanza*, 26/IV/1870, pág. 1 y, sobre la agresión (unos golpes que le dejan gravemente herido, con lo que quizás se adivine su elevada edad), *La Esperanza*, 26/IV/1871, pág. 2.

Cuando lejos allá del Ybero suelo
fantástico ya vague por tu mente
de la luna que brilla nuestro cielo,
de los rayos del sol más esplendente,
cual ráfaga de amor y de consuelo
si sientes el destello por tu frente:
recuérdate de España, do las manos
te tienden generosos castellanos.²⁶⁶

Tanto Lolita como sus amigas granadinas, o Pedro Nolasco y su *troupe*, hacen eco de la alta presencia de inmigrantes de las provincias en Madrid. Los andaluces, junto a sus tabernas y cafés, habían creado un cierto núcleo en los alrededores de la Puerta de Toledo, a cuyos primitivos cafés cantantes no sabemos si asistió Glinka.²⁶⁷ En cuanto a la abundancia de palentinos, puede tratarse de una consecuencia de la inmigración política, dada la alta presencia del carlismo por esa zona.

Sus pocos fondos no les impidieron realizar un viaje, de casi un mes, a tierras murcianas. José Álvarez González –responsable de presentar a Glinka a su compañero don Pedro– es quien les incitó a visitar Murcia junto a su familia (su hermano mayor),²⁶⁸ a ver «la feria y un teatro infantil». Allí, en la casa de alguien con bastantes fondos, se organizaban tertulias, probablemente similares a aquéllas que se daban lugar en Valladolid.²⁶⁹ En ellas se incluía un teatrillo infantil en que se representaba, cómo no, ópera italiana (*Norma*).²⁷⁰ También hubo ocasión para la música popular, en una feria donde el folclore tendría una considerable presencia, incluso los gitanos, según el parecer de Glinka eran «mejor parecidos y más ricos que en Granada». ²⁷¹ Glinka, a juzgar por sus propias declaraciones, no encontró el folclore de esta región excesivamente interesante.²⁷² Findeizen, que siempre conoce más información que nosotros mismos, sostiene que allí vivió varias aventuras «agradables y desagradables»

²⁶⁶ *Album* [39], *Los papeles españoles...*, pág. 75.

²⁶⁷ José BLAS VEGA: *Los cafés cantantes de Madrid...*, pág. 24 y ss.

²⁶⁸ Aparece en prensa un tal José Álvarez González como residente en Murcia en una lista de las personas que apoyaban «la exposición dirigida a S. M. la Reina con motivo del triunfo conseguido en la mañana del 7 del mismo sobre los trastornadores del orden público». *El Herald*, suplemento al número 1836 del jueves 25/V/1848.

²⁶⁹ Las firmas que se encuentran en el *Album* obtenidas en Murcia, al igual de lo que ocurría en Valladolid, testimonian un trazo mucho más inseguro en el caso de las mujeres, cuya ortografía, por tanto, no debería dar cuenta de una clase social excesivamente más baja, dándose incluso en las hermanas de José Álvarez. Al mismo tiempo encontramos la firma de Nicolás García Caro, nombre que se corresponde a quien más tarde fue elegido como alcalde de Valencia en 1874, (joven durante estos años seguramente). *El Imparcial*, 28/VII/1881, pág. 2.

²⁷⁰ *Notas*, *Los papeles...*, pp. 37-38.

²⁷¹ *Ibid.*, pág. 38.

²⁷² Carta a E. A. Glinka, 18/IX/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 157.

pero, respetando la discreción del maestro, no las narra, aunque insiste, quién sabe si con razón o no, en la presencia de gitanos.²⁷³

Pedro Nolasco se convirtió a partir de entonces en su gran compañero o, como le denomina el mismo Findeizen, compañero-mayordomo, y relevó a Santiago, quien había comenzado a formar su propio negocio. De hecho el joven intercambiaba sus servicios por clases de piano, ya que, según el testimonio de Findeizen, vino a Madrid por «cuestiones musicales»,²⁷⁴ y ambos estudiaron juntos los estudios de Kramer.²⁷⁵ Más tarde acompañó a Glinka en su viaje de vuelta a Rusia, donde se conservan composiciones suyas, entre ellas una jota.²⁷⁶

7.2. Un Madrid de bodas (e interpretaciones) reales

7 de octubre – 29 de noviembre de 1846

Quien no haya visto anoche el Prado iluminado no tiene idea de lo que es una iluminación; quien no ha visto pasar, al fulgor de estas luminarias, las veinte hermosísimas mujeres de las que podría decirle los nombres, no tiene ni idea de lo que es una reunión de hadas; quien no ha entrado en el Circo y no ha visto el jaleo de Jerez de la Goy Stephan no tiene idea de lo que es la danza.

Alejandro Dumas (en los festejos reales)²⁷⁷

Glinka llegará de su viaje a Murcia, trotando por España en una miserabilísima tartana, justo a tiempo para ver los grandes festejos reales en Madrid. Las bodas de Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, celebradas de manera conjunta el 10 de octubre de 1846, habían reunido a gran parte de la península en la capital. A pesar de las dificultades para encontrar alojamiento se hospedó en la casa de una andaluza de Sevilla,²⁷⁸ anticipando así su próximo destino.

Los casamientos reales incluían, además de una gran corrida de toros en la Plaza Mayor,²⁷⁹ «algunos bailes sobre tabladros levantados específicamente para la ocasión».²⁸⁰ Al día siguiente continuaron los festejos, en palabras de Alejandro Dumas, también presente:

²⁷³ Николай Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», «совершил с разными приключениями, пиятностями и непиятностями», pág. 19.

²⁷⁴ «Для занятия музыкой», *Ibid.*, pág. 19.

²⁷⁵ Esta faceta del Glinka profesor para ganarse el sustento proviene de París, donde ya había dado clases de canto a Adèle Rossignol, junto a otras señoritas. Cf. Carta a E. A. Glinka del 4/XII/1844, M. II. ГЛИНКА: М. II. Глинка. Литературное наследие... Tomo 2, pág. 239.

²⁷⁶ Transcrita en los Anexos.

²⁷⁷ A. DUMAS: *De París a Cádiz...*, pág. 127.

²⁷⁸ Notas, en *Los papeles españoles...*, pág. 39.

²⁷⁹ Alejandro Dumas, que también estaba en Madrid durante esos días, hace una divertida descripción de las corridas. Cf. Alexandre DUMAS: *De París a Cádiz...*, pp. 84 y ss.

²⁸⁰ Notas, en *Los papeles españoles...*, pág. 38.

Todos los teatros que al llegar ayer habíamos visto vacíos, a las seis de la mañana estaban llenos, los teatros de actores y las plazas de espectadores. Es que en cada uno de estos teatros brincaban por turnos las danzas nacionales de cada una de las catorce grandes provincias de España: Cataluña, Valencia, Aragón, Andalucía, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Murcia, Extremadura, León, Galicia, Asturias, Navarra, La Mancha y Vizcaya. Todos los bailarines, hombres y mujeres, la castañuela obligada en mano, estaban ataviados con los trajes nacionales.²⁸¹

Sin duda un buen resumen para Glinka, quien ansiaba un cuadro global del folclore español. También de la península entera, ya que Madrid se encontraba en su máximo esplendor: pobladísimo de gente, incluidas las localidades rurales (al menos de los alrededores de la capital).²⁸²

Tras estos días de ajetreo anuncia a su madre que le hará llegar con detalle «acerca de todo lo necesario para mi vuelta».²⁸³ Parece que Glinka comienza a preparar su partida (debido a la falta de fondos y al silencio de su madre) justo en los días en que comenzaba a estrenar, y empezaban a traducirse, algunas obras suyas, que llegaron a ser interpretadas en Palacio.

El Español afirmaba en noviembre de este año:

Antes de anoche jueves se celebró en Palacio el concierto de familia anunciado. En el programa que a continuación insertamos verán nuestros lectores el nombre de Glinka, célebre compositor ruso que viaja hace ya tiempo por nuestra España recogiendo todos nuestros cantos populares con el objeto de formar una colección que suponemos publicará en el extranjero. El terceto de este autor, que por primera vez se acaba de cantar en palacio, pertenece a la ópera titulada *Una vida por el Czar*, obra notable que mereció al compositor ser nombrado maestro de capilla del Emperador. Este terceto en forma de *canon* tiene todas las formas y estilo de verdadera música y merece ser conocido por todas las personas de buen gusto.²⁸⁴

Siguiendo la tónica de los conciertos de Palacio, el tono adquirido es laudatorio, algo que favorecería enormemente al autor quien, en algunos meses, estrenó su *Scherzo* como se verá más adelante. Aunque, a pesar de su relativamente amplia difusión internacional,²⁸⁵ no tenemos constancia de que este trío se volviera a interpretar en España. Glinka se sentirá enormemente agradecido –y por fin a sus anchas– en este círculo aristocrático, más proclive a su edad y condición. Años después instó a su

²⁸¹ A. DUMAS: *De París a Cádiz...*, pág. 93.

²⁸² Cf. *Ibid.*, pág. 96 y ss.

²⁸³ Carta a E. A. Glinka, 27/XI/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 159.

²⁸⁴ *El Español*, 28/XI/1846. Esta noticia se recoge idéntica en el *Diario Constitucional de Palma*, 20/XII/1846. Parece que todos los periódicos coinciden en que el concierto se celebró el día 26 y no el 27 como afirma Glinka «Hoy por la tarde interpretan “No me hagas sufrir, querido” en un concierto cortesano». Carta a E. A. Glinka, 27/XI/1846, *Los papeles españoles...*, pág. 159. Con todo, no se puede afirmar con seguridad que se interpretara, dado que algunos periódicos señalan que: «sólo se interpretaron algunas piezas», habiendo sido ese concierto cancelado para la velada del 25. Cf. *El Católico*, 27/XI/1846.

²⁸⁵ Los periódicos españoles recogen su interpretación, por ejemplo, en Berlín, bajo la dirección de Meyerbeer. *El Clamor Público*, 14/II/1857.

amigo Engelhardt que salude de su parte a Juan María Guelbenzu –y también al fabricante de guantes Lafin–, y no a aquellos protagonistas de sus juergas nocturnas.²⁸⁶ Quedan testimonios del mantenimiento de las relaciones con Guelbenzu a través de su ingente fondo de obras rusas en su fondo de la Biblioteca Nacional, especialmente abundantes en el caso de Glinka.

Este concierto «de familia» formaba parte de una de las dos tipologías de representaciones musicales que se realizaban en Palacio. En la primera, los «grandes conciertos», el público invitado era muy numeroso, y en ellos nunca actuaban miembros de la familia real –aunque sí de la capilla real–. Sin embargo, el trío de Glinka perteneció a un ciclo de conciertos más selecto, aquellos «de familia», en los que el volumen de invitados era mucho más reducido, y los intérpretes prácticamente todos –con la excepción de alguna aristócrata, como la Sra. Muñoz– miembros de la casa o de la capilla real. La inserción del ruso en este ambiente, liderado por los personajes de la corte, fue responsabilidad seguramente de Juan María Guelbenzu, organista de la capilla real tras la sustitución de Pedro Albéniz en 1841.

Así, el trío de Glinka fue interpretado por la reina María Cristina, por Frontera de Valldemosa (profesor de canto desde 1841) y por el bajo Siguert, miembro de la capilla real. Uno de los entretenimientos más habituales de la familia, imitando a los aficionados burgueses no era el lucimiento de individualidades, sino la diversión de cantar en común. En este caso el trío de Glinka para mezzosoprano, tenor y bajo era idóneo, compuesto, para mayor facilidad, en forma de canon. Suponemos que, al igual que en París, Glinka encontró algún medio de traducirlo para que pudiera ser cantado en Palacio.

Sus contactos en estos nuevos ambientes fueron, primordialmente, Juan María Guelbenzu, Mariano Zabálburu y Sofía Vela. Además de estar presentes en las sesiones del Liceo y de Palacio, en estos años eran miembros –Sofía Vela incluida– de la sección de música de la Academia. Su pertenencia a estos círculos no era meramente simbólica, sino que representaba un auténtico posicionamiento social hacia ciertas clases y gustos musicales. Las mazurcas incluidas en el *Album* de Glinka, tanto por Sofía Vela como por Guelbenzu, son una buena manifestación de ello. Y es que nos encontramos en una temporada en que tanto en Palacio como en los círculos afines encontramos más actividad musical. Años más tarde la decadencia de las relaciones entre alta burguesía y realeza desembocaría en un cese de estos intercambios de espacios.

Todavía en estos años las veladas que se organizaban tanto en el Liceo Artístico y Literario y en Palacio compartían el mismo tipo de intérpretes y de repertorio, herencia, pero a veces impulso, de lo que se estaba representando en los teatros de la capital. Por tanto, es factible la presencia de Glinka en alguna de estas instituciones, en

²⁸⁶ Carta a V. P. Engelhardt del 22/1/1855, citada en: José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ: *Viajeros rusos por la España del siglo XIX*. El Museo Universal, 1985, pág. 18.

particular en el Liceo Artístico. En ellos era difícil separar a los estrictamente aficionados de los profesionales, compartiendo en numerosas ocasiones «cartel». Se daba el caso de que Guelbenzu tocara a cuatro manos con Liszt, o de que aficionadas compartieran velada con cantantes como Frascini o Rossi. De nuevo un «cristal de masa» envolvía a todos los presentes en los salones, haciendo que se creara una sensación de «igualdad» tanto en lo profesional como en lo social, que se adscribía – aunque no se correspondiera a la realidad– a los ideales de estos años supuestamente liberales –pero que *de facto* no lo eran en absoluto– de la corona española.²⁸⁷

Este ambiente de igualdad englobaba también a la mujer, como testimonia la presencia de Sofía Vela en el *Álbum* de Glinka, y de la familia real en las veladas de salón. Sería en efecto en estos salones donde las mujeres, cuya presencia en los teatros después del matrimonio era muy mal visto, podían ejercer tranquilamente su profesión, especialmente cuando se comenzaron a construir teatros en el seno de estas instituciones que, al estar amparados por las sociedades, quedaban libres de cualquier tipo de prejuicio.²⁸⁸ Al contrario que las señoritas que antes habíamos vislumbrado, nos encontramos aquí ante una Sofía Vela que se erige, como buena mujer educada de su tiempo, como centro neurálgico de las veladas; tópico frecuente en la mujer – también casada, aunque Sofía contrajo matrimonio en 1848–.²⁸⁹

La importancia de ir en paralelo a los teatros de la capital, al mismo tiempo que de las publicaciones (valga como ejemplo las numerosas ediciones que se hacían en honor a Sus Majestades), hacía que la presencia de Glinka dentro de estos ambientes fuera más que deseada. Glinka, pensando ya en la vuelta y no en obtener un dinero más que improbable para mantenerse, emprendió un último viaje hacia el sur.

²⁸⁷ Cf. con los textos de Burdiel, especialmente: Isabel BURDIEL: *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. Madrid, Espasa, 2004.

²⁸⁸ Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: «Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.) *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1081–1092.

²⁸⁹ P. BALLARÍN DOMINGO: *La educación de la mujer española...*, pág. 250.

7.3. Bailando con gitanas una Semana Santa en Sevilla

4 de diciembre – 14 mayo 1847²⁹⁰

Escenario: similar al de Granada, con más gitanas, más palmas, más extravíos, también cuando se lleva la religión a cuestras.

Protagonistas: Un famoso cantaor, el Planeta, alrededor del que orbitaban varios satélites, como Lázaro Alegría.

Primer elenco: las señoritas, esta vez, serán anónimas, pero deberán interactuar, como en otras ocasiones, con el extranjero.

Tras una breve estancia en Córdoba Glinka dirigió sus pasos hacia Sevilla lugar, aunque haya trascendido poco en la historiografía, donde más tiempo seguido permaneció en España. De este periodo tenemos pocos documentos. Su madre, por razones desconocidas, no le enviaba más dinero y la correspondencia era escasa. Teniendo fecha de vuelta, animado por las noticias de que el proceso su divorcio había culminado con éxito, no necesitaba aducir motivos para que su madre le alargara la estancia.

Conocemos los detalles de aquellos largos meses en Sevilla por fuentes posteriores. En primer lugar, parece que en Sevilla la danza obtuvo de nuevo un gran protagonismo, especialmente en su aspecto «protoflamenco». Años después escribiría a su amigo Engelhardt, que se disponía a viajar por España: «5. Bailes: en Sevilla hay una buena cantidad de bailaoras. 6. Si pone interés, puede organizar un baile de gitanas. En mis tiempos eran feas, pero bailaban muy bien».²⁹¹ Esta región de Andalucía caló en Glinka quien, aunque tengamos pocos apuntes sobre este periodo – o quizás precisamente por eso, o quién sabe si por algún lío de faldas–, quería volver a esta ciudad en su proyecto de segundo viaje a España.²⁹²

De nuevo se registra en Andalucía el mismo tipo de espectáculos que observábamos en Granada. Glinka, como más tarde narraría a su amigo Engelhardt, consiguió asistir a un «baile interpretado por las mejores bailaoras» o a veladas «donde cantaban en estilo oriental los mejores cantantes nacionales mientras ellas bailaban extraordinariamente, pareciéndonos escuchar tres ritmos diferentes: la canción iba por su lado, la guitarra aparte y además las palmadas y taconeos de la bailaora parecían ir independientes de la música».²⁹³ En una carta añade: «Estos bailadores locales no se pueden comparar con todo cuanto he visto antes; ni la Taglioni con su *Cachucha* ni otros me produjeron tanta impresión como éstos».²⁹⁴

²⁹⁰ La fecha de regreso según las estimaciones de Tyshko y Kúkolnik sería aproximada, con certeza después del 12, pero antes de la mañana del 14. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 52.

²⁹¹ J. FERNÁNDEZ: *Viajeros rusos por España...*, pág. 18.

²⁹² M. I. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 231.

²⁹³ *Notas, Los papeles españoles...*, pág. 39.

²⁹⁴ Carta a E. A. Glinka, 12/XII/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 161. María Taglioni pasó por San Petersburgo en 1837 con *La gitana*.

En dichos ambientes conoció también a El Planeta: «un famoso cantante del país, aunque ya mayor estuvo en casa y cantó para nosotros»²⁹⁵ y al que en la actualidad se le atribuye la seguriya más antigua.²⁹⁶ Era éste un importante intérprete del momento, y es conocida la cita Estébanez Calderón acerca de su figura en los salones de Sevilla:

En la democracia práctica que hay en aquel país no causó extrañeza la llegada de gente de tan distinta condición de la que allí se encontraba en fiesta. Un ademán más obsequioso y rendido de parte de aquellos guapos, llevándose la mano al calañés, sirvió de saludo, ceremonia, introducción y prólogo, y la fiesta proseguía cada vez más interesante. Entramos a punto en que el *Planeta*, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o *corrida*, después de un preludio de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio.²⁹⁷

Parece que lo que vivió Glinka en Sevilla, más que la visita a estos exóticos salones, era una especie de «servicio a domicilio»: «su primo Lázaro nos visitaba con frecuencia, casi todas las tardes recibíamos a amigos y a señoritas». Parece que este último permaneció en su recuerdo: «Me obligaría mucho si hallara a Pepe Acebes y Lázaro Alegría.²⁹⁸ Pregunte por ellos en la Fonda de Europa, que está en la calle Las Sierpes, junto a la plaza principal. Son gente encantadora y le serán útiles», le volvía a aconsejar a su amigo.²⁹⁹ También «tuvo la ocasión de asistir a un baile interpretado por las mejores bailaoras», entre las que destaca Anita en los bailes gitanos y en el Olé.³⁰⁰

Esta sensación de bailes «de encargo», organizados expresamente para satisfacer unos gustos preestablecidos –seguramente algo forzados–, testimonia la costumbre, ya señalada por medio del ejemplo en Granada, de los cantantes y bailaores flamencos de organizar espectáculos de carácter privado. No en vano poco tiempo más tarde todos estos artistas, entre los que tendrían un gran protagonismo los sevillanos, organizarían veladas en los primeros cafés-cantantes en Madrid, en concreto el café Vensano. Entre ellos se encontraba, probablemente, el famoso Planeta y su tropa,³⁰¹ a quien Glinka tanto alabó y cuyos comienzos llegó a vislumbrar.

²⁹⁵ *Notas, Los papeles españoles...*, pág. 39.

²⁹⁶ Miguel Mora DÍAZ: *La voz de los flamencos: retratos y autoretratos*. Siruela, 2008, pág. 345.

²⁹⁷ S. ESTÉBANEZ CALDERÓN: «Un baile en Triana», *Escenas andaluzas...*

²⁹⁸ Normalmente se ha identificado a este Lázaro, a falta de la valiosísima fuente de la carta a Engelhardt, Lázaro Quintana, intérprete de seguriyas y serranas, sin embargo, todo apunta a que se trataba de Lázaro Alegría, de quien poco se sabe hasta el momento. Cf. J. M. GAMBOA: *Una historia del flamenco...*, pág. 442.

²⁹⁹ J. FERNÁNDEZ: *Viajeros rusos por España...*, pág. 18.

³⁰⁰ *Notas, Los papeles españoles...*, pág. 39.

³⁰¹ Tal y como testimonia Blas Vega los anuncios de su llegada –incluso de su salida de Sevilla– llegaron a Madrid, aunque no se han encontrado noticias de si llegaron a hacer funciones en la capital. Cf. J. BLAS VEGA: *Los cafés-cantantes en Madrid...*, pp. 44-45.

Las interacciones con las clases altas quedan también aquí demostradas por la firma de don Manuel Ceferino Rincón, seguramente rico terrateniente que poco tiempo después recibió una medalla de oro por promover el cultivo inglés.³⁰² Además Glinka entabló contacto con el famoso violinista noruego Ole Bull,³⁰³ demasiado virtuoso para compatibilizar con los gustos del ruso –tal y como manifiestan los apuntes musicales que le deja en su cuaderno–. Asimismo, con el poeta Augustus Frederick Birch (1827-1881), o con el organista de la catedral Eugenio Gómez (1786-1871),³⁰⁴ quien también compartió sus *Melodías armonizadas*, no sólo en el cuaderno de Glinka, sino también con Liszt al que, por cierto, disgustó mucho que «fueran 12 en lugar de 24 ó 48».³⁰⁵

Quizás, a falta de encontrar su diario, existan todavía algunos datos que se pierdan, como su posible asistencia a las celebraciones de la Semana Santa de Sevilla. En su *Cuaderno* recoge la siguiente *Canción de Pascua*:

De suegras y cuñadas va un carro, lleno
Qué lindo carruaje aire para el infierno madre a la orilla, para el infierno niño.

Si la comparamos con los datos que aporta Barbieri acerca de la tradición de las saetas (a las que él se refiere en particular son a las de Madrid y Sevilla)³⁰⁶ la temática y la condena al infierno de las mujeres catalogadas como «incómodas» suele ser un tópico habitual advirtiéndolo, en época de Pascua, sobre los peligros de la muerte.

A la mujer más hermosa
el tiempo en fea convierte
y en monstruo horrible la muerte.

[...]

De los peligros del mundo
el último es el más fuerte
¡despierta, teme la muerte!³⁰⁷

Pese a la escasez de fuentes directas se pueden llegar a intuir estos meses que Glinka transcurrió en Sevilla, en los que celebraciones callejeras se alternaban con otras más preparadas que, fueran o no de tipo *caló*, estaban siempre acurrucadas al calor de los salones de las altas clases sociales sevillanas.

³⁰² *La América*, 24/V/1858, pág. 16.

³⁰³ Se hallaba también en Madrid, al igual que Glinka, en el otoño de 1845, pero al parecer no se debieron encontrar. L. HORMIGÓN: *Marius Petipa en España...*, pág. 86.

³⁰⁴ *Los papeles españoles...*, pp. 39-40.

³⁰⁵ Alan WALKER: *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*. Cornell University Press, 1987, pág. 410.

³⁰⁶ Álvarez Cañibano sostiene que esta canción fue recogida en Madrid cosa que, a raíz de los datos de Barbieri, sería factible. A. ÁLVAREZ CAÑIBANO: «El viaje de Glinka...», pág. 100.

³⁰⁷ Francisco Asenjo BARBIERI: *Documentos sobre música española y epistolario*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 246-247.

7.4. Un Madrid desconocido y un estreno silenciado

ca. 20 de mayo – 6 junio 1847³⁰⁸

Apuntador: Juan María Guelbenzu.

Extras: Sofía Vela y Mariano Zabálburu.

Haciendo mutis por la puerta: El propio Glinka que, con las prisas, se pierde el gran aplauso final.

La última temporada en Madrid debió de ser no sólo de despedidas, sino también de nuevas experiencias, aunque tan pocos testimonios diera el ruso de ello, descuidado como estaba de informar debidamente a su madre, a quien detallaba únicamente los pormenores de su regreso a Rusia. Una madre que, a juzgar por la falta de correspondencia durante los tres meses del verano y el tono de Glinka en sus respuestas, urgía ya el regreso de su hijo a casa.

Las firmas de sus amigos –tal y como él insistía en llamarlos– Sofía Vela, Mariano Zabálburu y Guelbenzu en su cuaderno reflejan una mayor proximidad a los círculos más reconocidos de la ciudad, reconectando con aquellas relaciones que había interrumpido con su viaje a Sevilla, aquellos tiempos en que incluso en Palacio resonaban los ecos de la música de *Una vida por el zar*. Aunque seguramente no llegó a ir a Palacio, el testimonio de dos mazurcas –una de Sofía Vela y otra de Juan María Guelbenzu– es señal de que pudo asistir a alguna de las veladas de los salones más selectos de Madrid. Sofía y Guelbenzu se movían primordialmente entre el Liceo, Palacio y la tertulia que se celebraba en casa del propio Guelbenzu,³⁰⁹ con lo que podríamos imaginar a Glinka ubicado en alguno de estos ambientes durante las últimas tres semanas que transcurrió en Madrid.

Glinka se fue de España sin haber conseguido su objetivo: estrenar una obra de carácter popular español en un teatro español. No será hasta 1903, en una visita del rey Alfonso XIII a Zaragoza, cuando, a la par de la revitalización de Aragón, se aprovecha para estrenar la «hermosa transcripción orquestal del insigne maestro Glinka»,³¹⁰ primer testimonio recogido de su escucha en España.

Su lado más «europeísta» quedó vigente de manera inmediata a través de la interpretación de su *Scherzo* en concierto en noviembre de 1847 por alumnos del conservatorio (al que concurrieron Sus Majestades).³¹¹ Sabemos que el *Scherzo* era una obra que llevaba consigo, dada su famosa interpretación en París, cuya orquestación

³⁰⁸ Los investigadores Tyshko y Kúlkol precisan: llegó a Madrid entre el final de la primera quincena y comienzos de la segunda de mayo (no más tarde del día 27) y permaneció hasta el 6-8 de junio. C. B. ТЫШКО; Г. В. КУКОЛЬ: *Странствия Глинки...*, pág. 52.

³⁰⁹ Al menos se celebraban en octubre de ese mismo año según las noticias de *El Español*, 9/x/1847, pág. 4.

³¹⁰ *La Época*, 11/x/1903, pág. 2. La *Jota aragonesa* había tenido una mayor difusión internacional, representándose, por ejemplo, en Londres en 1867. *La Gaceta Musical*, 3/II/1867, pág. 5.

³¹¹ La noticia del concierto está recogida en *El Heraldo*, 21/XI/1847, pág. 4.

de estos años se ha perdido. La presencia de una transcripción para piano realizada por el mismo autor, tan sólo un año después —en que se especifica que fue aquella interpretada en noviembre por los alumnos del conservatorio—³¹² es constancia de que Glinka mantuvo de algún modo el contacto con España, y además es testimonio de su relativo éxito. La cantante Sofía Vela, a quien también Glinka frecuentó, cantó una romanza del autor en una velada en casa de Guelbenzu en este fructífero año de 1847.³¹³ Todo ello contribuyó a un efímero éxito del ruso en su amado país aunque ya se encontrara más allá de sus fronteras.

El pianista español siguió teniendo interés por lo ruso, y así lo demuestran las obras que, como sostiene Eva M^a García Fernández, es probable que de otra manera no se distribuyeran en España. Entre ellas se encuentra la serie *Romansi y pesni* (ed. Stellovski) con 74 canciones en ruso, cuya fecha de publicación oscila entre 1857 y 1862, además de las ediciones de las partituras orquestales (sí *Recuerdos de Castilla* y *Kamarinskaya*, pero no la *Jota aragonesa*) de Glinka en reducción para piano. Este hecho confirma que Guelbenzu mantuvo algún tipo de relación con alguien que le enviaba las nuevas ediciones tras la muerte de Glinka, concretamente de Stellovski, ya que se encuentran obras de otros autores impresos por él, como Rimski-Kórsakov, aunque pocas en comparación con las de Glinka, quizás reflejo del interés personal de Guelbenzu.

Guelbenzu fue el mayor promotor de Glinka en España en los años 60, siendo también responsable del estreno de su *Cracoviana* por la Sociedad de Conciertos.³¹⁴ En estos años el símbolo de héroe que Glinka había adquirido en Europa como compositor «nacional» comenzará a brotar para la conformación del nacionalismo español, culminando en las ideas de Felipe Pedrell y Manuel de Falla.

Lamentablemente su faceta de recreador orquestal de los temas españoles quedó oculta entre las bambalinas hasta principios del siglo XX. Parece que la *Jota aragonesa*, compuesta en España o su *Segunda obertura española* no trascendieron en los conciertos realizados contemporáneamente a la estancia del ruso en la península. Habrá que esperar, mucho mucho más.

³¹² «*El Scherzo en forma de wals* compuesto para grande orquesta por el compositor ruso Glinka, y que ha sido ejecutado con grande éxito en presencia de SS.MM. en los conciertos del conservatorio de música acaba de publicarse para piano (arreglado por el mismo autor) en el gran almacén de música de Santa Cruz. Recomendamos a los pianistas esta linda composición acerca de la cual hablaremos más detenidamente en nuestra próxima *Revista Musical*». *El Español*, 8/XII/1847, pág. 3. Seguramente se corresponda a la edición presente en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura: M.GUEL BENZU/948, en cuyo pie de página también se indica que fue la versión interpretada en el conservatorio. La datación que se atribuye al manuscrito sería, por tanto, errónea: en lugar de *ca.* 1856 como indica el catálogo nos hallamos ante una obra de 1847, mucho más cercana a la presencia de Glinka en España. Además, existe una transcripción orquestal con firma de Barbieri, cuando, años más tarde, incluyó la obra del ruso en su programación de conciertos.

³¹³ *El Español*, 9/X/1847, pág. 4.

³¹⁴ F. A. BARBIERI: *Documentos sobre música española...*, pág. 649. Carta de Guelbenzu a Barbieri (nº 1827).

8. De vuelta a casa

Mijaíl Glinka se llevó consigo un trocito de España. No nos referimos esta vez a sus canciones, sino de un objeto de carne y hueso: su amigo Pedro Nolasco Fernández Sandino.

A través de su compañía tuvo la oportunidad de, en varias ocasiones, recordar los años pasados en España y tal vez idealizarlos, tal y como narra otro contemporáneo de Glinka, Stepánovich, aquel gamberro pintor de caricaturas³¹⁵:

Glinka y don Pedro fueron a alquilar un piso, y lo encontraron con éxito. Después del servicio de la mañana fui a su casa: tenían un piano, don Pedro cogió la guitarra y comenzaron con su música a recordar España. Allí escuché por tercera vez la *Jota*.³¹⁶ Glinka tocaba brillantemente el piano, don Pedro escogía inteligentemente las cuerdas de su guitarra, en algunos momentos bailaba, la música era encantadora.³¹⁷

Esta idealización no fue exclusiva de las generaciones siguientes.³¹⁸ Él mismo se había encargado de difundir, también desde España, una sensación de continuo contacto con el pueblo, nada más y nada menos que a través de la única carta que manda al círculo de la Hermandad por medio de Néstor Kúkolnik:

La música nacional, en las provincias españolas que fueron conquistadas por los moros, es el objetivo principal de mis estudios, y conlleva grandes dificultades. Los maestros españoles y extranjeros que viven en España nada entienden de esto y cuando, a veces, interpretan las melodías nacionales las malogran añadiendo el carácter europeo, sin tener en cuenta que la mayoría son melodías árabes. Para alcanzar mis recursos recurro a los arrieros, artesanos y a la gente sencilla para prestar oído, con mucha atención, a sus melodías. Los giros melódicos, la distribución de palabras y los adornos son tan originales que hasta ahora no he podido captar plenamente todas las melodías escuchadas. Estoy hablando aquí de música popular española de pura cepa.³¹⁹

Esta carta fue publicada en prensa –quién sabe si algo modificada– y es el único testimonio que tenemos de su existencia, no conservándose el original. En el artículo adjunto se añadía que:

³¹⁵ Como la presentada en la página 51 de esta misma sección.

³¹⁶ Al estar en cursiva suponemos que es la *Jota aragonesa* que formó parte de su *Primera obertura española*.

³¹⁷ «Глинка и дон Педро пошли отыскивать квартиру и нашли удачно. Отхонув после утренней водяной службы, я пошел к ним: у них было фортепиано, дон Педро достал гитару, и они начали музыкой вспоминать Испанию. Тут в первый раз слышал я *Хоту*. Глинка блистательно исполнил на фортепиано, дон Педро ловко выбирал струны на гитаре, а в иных местах поплясывал – музыка вышла очаровательная». Борис В. АСАФЬЕВ: *М. И. Глинка*. Ленинград, Музыка, 1978, пág. 102. Citado de las memorias de Stepánovich, «Воспоминания о М. И. Глинке», *Русская старина*, 1871, пág. 4. [Borís V. ASAFIEV: *M. I. Glinka*. Citando, de Stepánovich, «Memorias sobre M. I. Glinka», *La vieja Rusia*].

³¹⁸ Findeizen [Николай Федорович ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...»] o Stásov, cf. nuestro «Capítulo IV. España como pretexto: Nacionalismo, orientalismo y folclore (1860-1900)».

³¹⁹ Carta a N. V. Kúkolnik [s. f.], *Los papeles españoles...*, pág. 127.

Nadie, salvo Glinka, sabe conservar la integridad de las melodías nacionales sin deformarlas con un solo sonido que no les es propio, al tiempo que las envuelve en el marco elegante de la armonía. En ellas respira el color nacional, adornadas con los destellos de una instrumentación excelente. Estamos seguros de que la estancia de Glinka en España será el tema principal de su creación, y de que este país poético reciba su ópera nacional de las manos de un compositor ruso.³²⁰

Como se observa los rumores de la elaboración de una ópera española –no mencionada en el fragmento publicado de la carta– llegaron hasta Rusia.

Pero quizás sea aún más relevante ese mito de un tabernero como el Murciano tañendo las cuerdas de las que salía el «auténtico» folclore nacional, siguiendo en el tono de Pedrell, leyenda que alimentaron tanto desde el lado ruso como desde el español. La santificación de la música nacional era esencial para ambos discursos, que querían distanciarse de lo italiano, identificado con las clases dominantes.

Y es que nos encontramos en los años en los que ya había comenzado a establecerse la eterna dicotomía de «popular» respecto a lo demás (que nunca se sabe muy bien cómo denominarlo), en consonancia con la acepción de la Academia de «que es peculiar del pueblo o procede de él». Es decir, se comienza a entender «lo popular» como si el pueblo conformara un ente aparte que no nos comprende a nosotros como individuos. Sin embargo, mucho de lo «popular» tiene más bien el carácter de la siguiente definición de Blacking: «desde que emerge nuestra propia especie [...] toda la música era popular, en cuanto que era compartida y disfrutada por todos los miembros de la sociedad».³²¹ Este rasgo, y no el de «un pueblo» que vive en una aldea aislada de lo demás, fue lo que impregnó por completo el viaje que Glinka realizó por España.

El ruso recorrió distintos ambientes y ciudades, pero fue casi siempre la clase estudiantil la que recibió de buen grado su compañía. Tanto en Valladolid como en Madrid o en Granada, o los viajes con José Álvarez a Murcia y su posterior «adopción» de Pedro Nolasco, atienden a la costumbre de tratar con gente veinte años menor que él. La música fue la característica que estos jóvenes tuvieron en común, incentivada por su tiempo libre, disponible para practicarla y para acudir a los locales o fiestas donde se ejecutaba.

Lo excepcional, y lo realmente difícil, fue la penetración de Glinka en los salones. A Glinka, al final de su estancia en Madrid, no le quedó más remedio que comprobar que, aunque no lo hubieran faltado diversiones, la figura del compositor estaba tan denostada como en Rusia. Si comparamos su gira por la península con las

³²⁰ Fragmento citado en *Los papeles españoles...*, pág. 128, publicado por N. Kúkolnik en la revista *Semanario* (9/III/1846, nº 9) en la ocasión de muerte de N. A. Polevoy.

³²¹ John BLAKING: «Making Artistic Popular Music», *Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities*. Cambridge University Press, 1981. Citado en: Francisco BETHENCOURT LLOBET: «El flamenco como música popular. Encontrando un lugar en la *popular music*», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. XXI (2005), pág. 124. Cf. en general con las ideas presentes en dicho artículo.

realizadas por Liszt (1844) o Gottschalk (1851)³²² durante esos mismos años comprobamos la enorme diferencia que se establecía entre ambas tipologías de músicos. El ciclo de conciertos en el Teatro del Circo por los que Liszt recibió 2000 francos, la gran pompa con la que se le patrocinó en el Liceo Artístico y Literario³²³ y más detalles que seguramente se nos escapan, son una viva demostración de ello.

Es notable cómo el mismo Glinka quiso ocultar esta faceta, presentándose habitualmente como «maestro de capilla», y así figuraba tanto en las notas de prensa como en el testimonio de José Ortega en Valladolid. En Rusia la consideración del trabajo de compositor como algo honroso había sido incorporada por él mismo, y no se estableció de manera definitiva prácticamente hasta Chaikovski. Dargomyzhski copió su modelo, y más tarde el grupo de los Cinco, haciendo de del nacionalismo musical un auténtico adalid. En concreto Glinka se erigió en contra de la visión, mucho más denostada, que recibían los compositores del teatro «de madera», donde se estrenaban operetas y vaudevilles.

Quizás la elección de Glinka de adaptarse a los lenguajes locales –por mucha pompa que intercalara en la composición de la *Jota aragonesa*, además en una versión conocidísima en España–³²⁴ no fue la acertada para lograr el triunfo en España. Sí se consideró exótico, y por ese motivo se estrenaron, tanto el trío de *Una vida por el zar* – con el aliciente de ser un canon y de propiciar la participación en común– como el *Scherzo*, de cierto sabor «distinto».

Glinka quería, a través del material pintoresco español, «componer piezas con las que comulgar de igual modo con los conocedores y público ordinario».³²⁵ Este ideal distaba mucho de poder ser realizado. Para los conocedores las citas literales y recreaciones populares no eran todavía bien consideradas, y comenzaban a ser denostadas por el manido andalucismo.³²⁶ Por otra parte, las versiones literales de las jotas no estaban pensadas para entremezclarse con una sinfonía: o bien estaban pensadas para el baile o constituían un gracioso entretenimiento para los aficionados. Ambos mundos, por mucho que le pesara a Glinka, no podían ser aún reconciliados.

Glinka regresó a casa con los bolsillos vacíos, pero con la maleta repleta de tesoros, aprovechando, ayudado por la fama que había florecido en Rusia, las riquezas de una música que allí desconocían.

³²² Clyde W. BROCKETT: «Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos», *Musical Quarterly*, vol. 75, nº 3 (1991), pp. 279-315.

³²³ Tomás FERNÁNDEZ MAURICIO: «Liszt y España...».

³²⁴ Cf. capítulo siguiente.

³²⁵ Carta a Néstor Kúkolnik del 18 de abril de 1845 [o. s], citada en D. BROWN: *Mikhail Glinka...*

³²⁶ C. ALONSO: *La canción lírica española...*

CAPÍTULO III. LOS FRUTOS DEL VIAJE A ESPAÑA

1. La maleta de Mijaíl Ivánovich

El Glinka recién llegado de España, además de los recuerdos, arrastraba una maleta llena de obras españolas. En su adquisición precipitada había olvidado preguntar por las materias primas con las que habían sido fabricadas. Un estudio detenido deja entrever los aromas los lugares donde los diversos botines fueron compuestos, a la vez que ayuda a nuestro paladar a prepararse para las obras que Glinka preparó a partir de estos ingredientes. Los manuscritos de su *Álbum* y *Cuaderno*¹ proporcionan un buen mapa del folclore español en el que la jota es la gran protagonista.

Hay que tener en cuenta por dónde se movió el ruso: especialmente por la zona centro (Valladolid y Madrid, aunque pasó por Zaragoza brevísimamente a la vuelta, así como por Pamplona a la ida) y el sur, sur-este (Granada, Sevilla, Murcia). Faltan en sus fuentes gran parte de danzas que se ejecutaban en estos años por el norte, como zorcicos, muñeiras, que aparecerán en los cancioneros hispanos.

Los ambientes que frecuentó fueron esencialmente urbanos, entre los que se presentan los siguientes materiales:

Canción urbana ²	<i>La Colasa</i> , Canción «Debajo de nuestra cama...»	Valladolid, Granada
Canción popular	<i>Las habas verdes</i> , <i>El vito</i> , «Y en mi casa me dicen...», <i>Estudiantina</i> , <i>Canción de Pascua</i> , <i>El puerto de La Habana</i>	Valladolid, Granada, ¿Sevilla?
Seguidillas	<i>Un pájaro picando</i> , «Tienes una carita...», «Si paseo esta calle...»	Madrid, Valladolid

¹ Ambos en versión facsímil en: *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio putestestviiia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

² Entre la denominación canción popular y urbana hemos establecido la siguiente diferencia en aras de una clasificación más clara. Consideramos «urbana» cuando se conoce y es reconocido el autor de la primera versión, mientras que en la «popular» se entremezclan, como iremos viendo a través del texto, diferentes versiones en la que es difícil establecer cuál es la primigenia. Asimismo, separamos las seguidillas y jotas, aunque sean canciones populares, para otorgar una mayor precisión a la clasificación de los géneros encontrados por Glinka.

Bailes catalanes	<i>El bal de la plaza, El contrapás</i>	Valladolid
Jotas	aragonesa, de Valladolid, de Asturias	Valladolid
Fandango	«Tengo yo mi corazón...» (copla)	Madrid (proveniente de Granada) ³

Tabla 1. Material recogido en el *Cuaderno*.⁴

Menos interés revisten las firmas en forma de obra musical que el ruso fue recogiendo de los personajes con los que se encontraba, presentadas en su *Álbum*. Se trata especialmente de danzas y canciones difundidas en el salón burgués. La única excepción fue la *Rondeña para guitarra* de Francisco Rodríguez Murciano que, como veremos más adelante, representa un caso especial.

Vals	<i>Tema del vals con variaciones, Juan Pedro Mogollón</i>	Granada
Canción urbana	<i>Canto andaluz, Iradier; La berdulera [sic.], Mariano San Martín (letrilla Bretón de los Herreros)</i>	Madrid
Mazurcas	<i>Mis sentimientos íntimos, José Álvarez González; Mazurca, J. M. Guelbenzu; Mazurca, Sofía Vela de A.</i>	Murcia, Madrid
Melodías populares	<i>Melodía armonizada, Eugenio Gómez</i>	Sevilla
Siciliana	Olé Bull	Sevilla
Fandango	<i>Rondeña, Francisco Rodríguez Murciano</i>	Granada

Tabla 2. Obras recogidas en el *Álbum*.⁵

³ Aunque fue recogido en Madrid la informante era Lola, proveniente de Granada.

⁴ *Los papeles españoles de Glinka...*

⁵ En *ibid.*, y material de la Biblioteca de San Petersburgo: el manuscrito que entregó a Balákirev, con la signatura 48-10.250/18 [ГПБ 3/ХП/1948, АКТ С-1391/105] y el segundo a Stásov, recogido bajo el nombre Испания F XII, nº 1.

<i>Las mollaras</i>	Andalucía
El punto moruno	¿?

Tabla 3. Obras españolas cuya fuente primigenia desconocemos.⁶

1.1. Danzar en la calle. Y en el teatro, y en el salón. De jotas, mollaras y seguidillas

*Los que ensalzan la cachucha
de Cádiz y de Jerez
cierto que bailar no vieron
la jota una vez⁷*

Entre la relación de obras presentadas anteriormente se adscriben dos tendencias fundamentales: la de la danza y la del cante, prevaleciendo la primera sobre la segunda. La particularidad de la mayoría de estas danzas es que su representación oscilaba entre el teatro y el salón, en ocasiones el primero influyendo al segundo. La presencia de bailes folclóricos en la capital española fue producto de un proceso de estilización y comercialización que tuvo su culmen alrededor de los años finales de la década de los 30. El paso comenzaba, generalmente, con las representaciones bailadas en los teatros –a través de las versiones facilitadas para el Teatro Príncipe– y de allí a las versiones para aficionados. ¿Y qué es de la calle? También se danzaba, y las interacciones con el salón y el teatro eran tanto activas –influyendo en determinadas tipologías– como pasivas –reelaborando el material que provenía de las clases superiores–.

La jota, y en particular la modalidad «aragonesa», fue una de las hazañas más recordadas de la estancia de Glinka en España, y la primera en la que se observan este tipo de intercambios, aunque en esta ocasión sólo se registre con claridad el trasvase entre salón y teatro.

No fue Glinka el descubridor de las notas que hoy conocemos de aquella *Jota aragonesa* que parece particular del ruso, tomadas de un informante aislado como fue Félix Castilla. Según Gustave d'Alaux justo en estas fechas, antes de 1846, ya se conocía la jota aragonesa en París a través de las versiones popularizadas en los

⁶ No nos atrevemos a añadir aquellos fragmentos de melodías que fueron incluidas en obras de los autores que tuvieron contacto con estas fuentes, es decir, Glinka y su alumno Balákirev. Como veremos más adelante, a pesar de tener un estilo similar al hispano pudieron ser compuestas por ellos mismos.

⁷ Citado en Gerhard STEINGRESS: *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara, 2006, pág. 98.

teatros.⁸ En España proliferaba una tipología de jota conocida como *aragonesa*, que al margen de las características propias del género de la jota, contenía ciertos rasgos melódicos que ayudaban a identificarla como «aragonesa». Sucedió de un modo similar al fandango que se difundió a través del siglo XVIII, prácticamente reconocible por el patrón melódico que tanto Gluck como Mozart reprodujeron en sus obras.

Fue una jota aragonesa —aunque no sabemos si ya contaba con la distintiva melodía— la que se extendió por Francia, anunciándose en los periódicos de 1833 «jotas aragonesas» como protagonistas de los espectáculos de baile en París, traídas de la mano del Teatro del Príncipe de Madrid,⁹ y que llevarían a la presencia de Dolores Serral y Mariano Camprubí a la capital francesa el año siguiente. La jota en este periodo primigenio parisino tenía ya aspectos *píquantes*¹⁰ —como ya señalaba Lombía— incluso comparados al cancán¹¹ y comenzaba, como la cachucha, a ser danzada por bailarinas parisinas, como fue el caso de Nathalie Fitz-James, quien actuaba habitualmente junto a Fanny Elssler.¹² A pesar de que hoy la jota aragonesa haya pasado desapercibida, ésta tuvo, en su origen parisino, casi la importancia de la cachucha a la hora de la divulgación de lo español. Quizás el olvido se deba a que en la segunda oleada de bailes españoles difundidos en París —aquella que tuvo mayor proyección posterior— Dolores Serral y Mariano Camprubí no incluyeron la *Jota aragonesa* entre las danzas interpretadas.¹³

El conocido contorno melódico, cuyo primer foco de difusión desconocemos, se presenta literalmente en varias ediciones, por ejemplo, en Francia, en la edición *Jaleo de Jerez et la jota aragonesa danses nationales espagnoles en forme de valse brillantes...* de V. Blancou en 1846 (ed. Alagner y altamente anunciada en prensa). También en España: la *Gran Jota aragonesa* de Florencio Lahoz, cuyas noticias se dan en prensa desde 1841,¹⁴ o las más tardías jotas de Iradier,¹⁵ Ambrosio Arriola¹⁶ o Lázaro Núñez Robres¹⁷ para

⁸ «La *jota aragonesa*, déjà popularisé en France par quelques théâtres», en Gustave D'ALAUX: «L'Aragon pendant la guerre civile», *Revue des deux mondes*, 1846, vol. XIII, pág. 593.

⁹ *Revue des deux mondes*, 1829, pág. 229.

¹⁰ *Journal des débats politiques et littéraires*, 28/1/1834, pág. 2.

¹¹ G. STEINGRESS: ...y *Carmen se fue a París...*, pág. 91.

¹² Cf. *Le monde dramatique*, 1838, vol. VI, pág. 248.

¹³ G. STEINGRESS: ...y *Carmen se fue a París...*, pp. 124-125.

¹⁴ Florencio LAHOZ: *Gran jota aragonesa: para piano con introducción, 5 cantos y 42 variaciones*. 4ª ed, Madrid, Carrafa y Sanz hermanos (Príncipe, 15) [1861].

¹⁵ Sebastián IRADIER: *Jota aragonesa*. Barcelona (Ancha, 35), Andrés Vidal Roger, [1878], e incluso también con alguna similitud en: ID: *Jota aragonesa del vestido azul*. Barcelona (Ancha, 35), Vidal, [1879].

¹⁶ Ambrosio ARRIOLA: *La jota aragonesa: transcripción brillante de salón para piano*, obra 36. Madrid (Ancha, 9), B. Eslava, [1861].

¹⁷ Lázaro NÚÑEZ ROBRES: *Jota aragonesa: muy fácil para piano*. Madrid (Calle Jacometrezo, 37-39), Saco del Valle, 1876.

piano, algunas versiones para guitarra,¹⁸ permaneciendo hasta los años 90 con compositores menos conocidos como José M^a Alvira.¹⁹ Aunque tradicionalmente se crea que este modelo se dejó de utilizar hacia los años 60, perfilándose las características de la jota aragonesa por otros parámetros –como una copla muy elaborada–,²⁰ estos ejemplos demuestran que la característica melodía identificada con el calificativo «aragonesa» –seguramente proveniente de algún punteo de guitarra– perduró hasta finales del siglo XIX. Finalmente, aunque era un género típico también de Castilla, fue apropiado por Aragón.



Ejemplo 1. Transcripción en el *Cuaderno* de Glinka de la jota aragonesa reproducida, con variaciones, en otras ediciones de la época.

A la hora de su elaboración instrumental este tipo de composiciones distaban de tener la entidad de grandes fantasías pintorescas. Como testimonio la jota del regateo de Barbieri, o la de las avellanas de Iradier –bailada innumerables veces en el Teatro del Príncipe–, estaban supeditadas a una presencia escénica, y su aparición en un contexto orquestal no danzado suponía una rara excepción.

El ámbito de aficionados sí había acercado al género de la jota a través del virtuosismo del piano. Testigo de ello son las obras que Liszt o Gottschalk realizaron tras su paso por la península. La *Rapsodia española* del primero toma los temas de las *Folies d'Espagne* y del mencionado contorno de jota aragonesa, y la de Gottschalk es también idéntica, a excepción de la segunda parte del estribillo. En estas versiones las similitudes trascienden al conocido estribillo para extenderse en la parte de la copla, normalmente la más variable. Esta identidad tan cercana confirma la presencia en la península de la jota aragonesa como una tipología más que asentada.

Otra de las danzas que se difundió por Francia –aún más olvidada que la jota– fueron las mollaras, un tipo de baile al que Glinka, como veremos más adelante, dedicó una pequeña pieza para piano cuya fuente hispana hemos perdido y tampoco sabemos con seguridad dónde la escuchó. Es probable, dada la etimología de la palabra (almendras y cerezas mollaras –término que significa «fácil de partir» y «cereza común»–), que su origen primigenio se sitúe en un ambiente rural, al igual que las

¹⁸ Matías de JORGE RUBIO: *Introducción y jota aragonesa*. Madrid (Preciados, 1), A. Romero, 1875. Resulta curioso que algunas de estas ediciones fueran realizadas por Antonio Romero y Andía, que había firmado en ese otro *Cuaderno* cuyo autor lograría que la jota trascendiera en tiempo y espacio mientras.

¹⁹ José María ALVIRA: *Gran jota aragonesa*. Madrid (carrera de San Jerónimo, 34), B. Zozaya, 1897.

²⁰ Miguel MANZANO ALONSO: «Jota», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI.

famosas *Habas verdes*.²¹ Su fama también trascendió las fronteras a través de la danza, esta vez a manos de la sevillana Manuela Perea, con quien llegaron a Londres hacia 1837.²²

Pese a que ahora sean poco conocidas, sus rastros se encuentran por todas partes. Se bailaron, por ejemplo, como interpolación al cuadro de costumbres andaluzas de Tomás Rodríguez Rubí *La feria de Mairena*, junto al famoso *Jaleo de Jerez* y la jota en el Teatro Español de la sala Ventadour de París en 1847,²³ con una compañía que provenía del Teatro de la Cruz. Esto confirma a este templo «plebeyo» –y así era el considerado el Teatro de la Cruz– como una de las grandes influencias para Glinka y como el lugar en que las danzas, presentadas como interludios de obras instrumentales más largos, se exponían en un estado sólo relativamente estilizado. Al mismo tiempo que las mollaras se representaban en los teatros parisinos, fueron explotadas por los primeros artífices del protoflamenco –o casi ya flamenco en su fase madrileña– junto a sevillanas y zapateados.²⁴ Y no sólo, seguramente se difundieron por los salones a partir de versiones facilitadas, testimoniada por la profusión años más tarde de ediciones para piano –bastante sencillas y muy similares a la de Glinka– seguramente dedicadas a los aficionados.²⁵

Se trata, por tanto, de la danza que ejemplifica la viva convivencia de estos tres ambientes y cuánto de difusos se encontraban los géneros. Así, las fuentes de Glinka en el caso de las mollaras, un baile bastante sencillo con un esquema rítmico similar al de la seguidilla, pueden provenir tanto de los ambientes protoflamencos que vivió en Sevilla y Granada como del mismo Madrid y su Teatro de la Cruz o incluso de los salones que giraban alrededor de ellos.

Todas estas danzas no estaban exentas, como se ha visto –aunque dependa mucho del contexto donde se presenten– de cierto exotismo:

No podré más decir por parte mía sino que desde el primer lazo y rueda que tejíó y deshizo con sus brazos airoso la danzadora gentil, me sentí llevado en vilo a otro país encantado. El donaire de los movimientos contrastaba con cierto pudor que autorizaba y daba señorío al rostro, y este pudor era más picante resaltando con el fuego que derramaban dos ojos rasgados y envueltos en un rocío lánguido y voluptuoso. Mi vista corría desde el engarce del pie pequeñuelo hasta el enlace de la rodilla, muriéndose de placer pasando y repasando por aquellos

²¹ La palabra mollaras aparece en prensa refiriéndose a agricultura desde finales del siglo XVIII. Cf. *Diario de Madrid*,

²² Rocío PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005, pág. 56.

²³ Kiko MORA: «Pepita Soto: una historia del sueño americano (1852-1859)», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 8 (2013), pp. 177-230: 180.

²⁴ José GELARDO NAVARRO: «El avisador malagueño (1849-1893). “Dime con quién andas y te diré quién eres: Silverio, La Cuenca, Juan Breva, El Rojo y otras malas compañías”», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 2 (2010), pp. 1-24: 5.

²⁵ Entre ellas: Juan CANSINO: *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano*. Madrid, Antonio Romero, 1870; Tomás DAMAS: *Mollaras de Sevilla*. Madrid (calle de Preciados, 1), A. Romero, 1873; y Cristóbal OUDRID: *Mollaras de Sevilla*. Madrid, Antonio Romero, 1871.

mórbidos llenos y perfiles ágiles, que a fuer de nube caprichosa de abril ocultaban y tornaban a feriar la seda de la saya, y los flecos y caireles.²⁶

Hay un baile que, pese a su voluptuosidad, a Glinka le pasa absolutamente desapercibido, y no es precisamente por su ausencia. Se trata del bolero, de cuya persistencia informa el mismo Glinka de una manera indirecta, encontrándose en su *Album* la firma de la primera bolera Mariana Romero.²⁷ Y es que en alguno de los teatros de España debió de ver la evolución que estaba llevando a cabo la escuela bolera. Existía, quizás, una razón por la que Glinka no habría incluido un bolero entre su corpus: lo manido del tópico, especialmente en Rusia.

Si ya la jota era un género que pasaba desapercibido al investigador como posible género sinfónico, más aún lo es la seguidilla. Su hermano pequeño, el bolero, se había esparcido por toda Europa, mientras que ella quedaba prácticamente fuera del ambiente de salón. Las palabras de Mesonero Romanos, si bien pueden interpretarse como una exageración destinada a incentivar la producción de música española, subrayan el descuido de estas formas:

Por los años 1789 visitaba yo en Madrid una casa en la calle ancha de San Bernardo [...] y llegué a animar la tertulia con unas picantes seguidillas a la guitarra o bailando un bolero que no había más que ver. Si hubiese sido ahora, hubiera hablado alto, bailado de mala gana, tararearía un aria italiana, cogería el abanico de las señoras y en fin, me daría tono a la usanza, pero entonces me lo daba con mi bolero.²⁸

Pese a estas aseveraciones, el bolero como género no había sido abandonado en el siglo XIX, y había aún muchas canciones, como las compuestas por Paulina Cabrero («En el gusto la variación», «El médico amor» o «La jardinera»)²⁹ que incorporaban tanto el ritmo característico del género como la versificación del verso de seguidilla. Con todo, la velocidad de estas piezas se acerca más a la del bolero que a la frenética seguidilla. También su funcionalidad: las fuentes parece que dan la razón a Mesonero Romanos en cuanto al baile, ya que, aunque sea difícil aventurarlo, la brevedad de los estribillos y la importancia de la voz hacen los boleros para voz que se ajusten más bien al estilo de la romanza.

²⁶ Serafín ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Escenas andaluzas*. Edición online, 1883 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/ff06d424-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1>. Consultado el 26/VIII/2014.

²⁷ *Los papeles españoles...*, pág. 76.

²⁸ Ramón MESONERO ROMANOS: «El retrato», en *Escenas y tipos matritenses*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000. <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/mrom/12696182024588273321435/p0000001.htm#I_3>, fecha de consulta: 15/X/2014.

²⁹ Paulina CABRERO MARTÍNEZ DE AHUMADA: *Ecos de alegría: 6 canciones españolas*. Madrid (Ca de Sn. Jerónimo, 13), Establecimiento de Lodre, 1843, citado por C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 290.

El gran bailarín Miguelito Glinka, como se le llamaba en la península,³⁰ cuyas dotes fueron forjadas en España y que no descuidó aprender con ahínco tanto los pasos de la jota como los del fandango, omite los vaivenes de este baile que, al menos en los salones, estaba aparentemente algo olvidado. También Svern Tecke en 1847 afirmó que sólo vio bailar el bolero en Cádiz y en Sevilla, en fiestas privadas por bailaoras contratadas para la ocasión.³¹

Instrumentalmente se encuentra alguna edición tanto de boleros como de seguidillas, entre las que se incluían transcripciones de orquesta y para guitarra, pero escasas. En todas ellas está ausente el sencillo acompañamiento de guitarra que lidera todas las seguidillas recogidas por el ruso en su trabajo de campo [Ejemplo 2]. La jota aragonesa estaba difundida con un modelo idéntico al de Glinka en las casas de mayor alcurnia a través de las ediciones impresas. No hemos encontrado el parámetro rítmico-melódico de las seguidillas manchegas de Glinka en ninguna composición consultada impresa o manuscrita de la época. Es reseñable, además, que dicha configuración se repita de manera casi exacta tanto en las dos seguidillas de Valladolid como en la de Madrid, lejanas geográficamente. Se abren por tanto las puertas a la investigación de la circulación de los modelos populares por vías distintas al mercado editorial en el siglo XIX –especialmente de punteos de guitarra– o a que formaran parte de alguna edición conocida en la época que no hemos encontrado.



Ejemplo 2. Tema de la seguidilla recogida por Glinka reiteradas veces en su *Cuaderno*.³²

El tráfico de estas obras durante el siglo XIX se movía en todas direcciones, al igual que los pasos de las danzas que representaban. De hecho, los datos aportados por Glinka son también fundamentales –aunque carezcan, en cierto modo, del «purismo» que a él le habría gustado– para el estudio del desplazamiento de estas melodías en distintos lugares y clases sociales de la península.

Pero no todo era este correveidile de los géneros por los teatros y los salones. Tal y como a Glinka le hubiera gustado, en su *Cuaderno* y *Álbum* se registran piezas de gran importancia para el estudio del folclore de la época. Las primeras de ellas fueron aquellas danzas catalanas recogidas en Valladolid, de las que carecemos de constancia

³⁰ Los rusos pasan muy velozmente, una vez que has entrado en su esfera de conocidos, al diminutivo, mucho más que en España. Puede que Glinka insistiera en que se le llamara por su equivalente a *Misha*, que acostumbraba en ruso, y que por ello abunden las dedicatorias con el particular diminutivo, quién sabe si escrito en alguna ocasión con un poco de chanza.

³¹ Citado en: C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 186.

³² Común, con variaciones, a «Un pájaro picando», «Tienes una carita como una almendra...», «Si paseo esta calle es por adorar...». *Los papeles españoles...*, pp. 173, 175 y 181.

de versiones de salón. La segunda, la *Rondeña compuesta* por Francisco Rodríguez Murciano, es una manifestación única de ese protoflamenco.

La presencia de Dolores Termens en Valladolid, de probable origen catalán, genera los primeros y únicos contactos que Glinka entabló con las danzas de dicha región. Dos composiciones transcritas en su *Cuaderno* son herederas de esta relación: *El bal de la plaza* y *El contrapás*.

Con la denominación *bal de la plaza* lo más probable es que Glinka se refiera a la tradición del *ball pla*, la modalidad catalana de la *dramaturgia* del fandango o el antiguo bolero: «bailes de tipo abierto, de parejas y galanteo». En las palabras de Josep Martí:

Su coreografía, muy simple, consta de dos partes; la primera, denominada entrada, en ocasiones no se baila sino que se ejecuta de manera distendida en forma de paseo. En la segunda parte las parejas, cogidas de la mano o sueltas, ejecutan un pinteo suave y reposado. Los patrones musicales se desarrollan en ritmo ternario y constan de dos temas melódicos correspondientes cada uno de ellos a las dos partes de la danza. Cuando el *ball pla* todavía tenía una vigencia social real se acostumbraba a bailar en las fiestas, especialmente a la salida de los oficios religiosos, y en romerías, al son de los instrumentos habituales en Cataluña.³³

El hecho de que estos géneros se encontraran difundidos en la época de Glinka no es casual, ya que eran los años en que se comenzaban a poner de moda en las regiones del nordeste de España.

Glinka conoció otra de las tipologías de folclore más difundidas por España: el baile colectivo, ejecutado no por parejas, sino por una multitud mucho mayor, al menos en su versión musical y que el ruso anotó de su informante. Se trata en este caso del contrapás, danza que hasta finales del siglo XIX se bailaba en círculos o en hileras, habitualmente sólo por hombres; cuando había acompañamiento vocal el texto podía ser de carácter religioso. Tal y como transcribe Glinka, se alternan compases de 6/8 con otros en ternario. A pesar de que tradicionalmente estos registros de Glinka hayan pasado desapercibidos, proveen de un enlace importante para el estudio de la trayectoria folclórica de la región.

Los bailes catalanes no tuvieron trascendencia en las obras de Glinka y sus sucesores. Sí lo tuvo el material recogido en Granada y heredero de un tipo de fandango instrumental muy elaborado. Y es que mientras que la interpretación de las melodías populares hasta ahora mencionadas –jota, *bal de plaça*, etc.– era relativamente fácil Glinka comenzó a aquejar dificultades de «desciframiento» a la hora de su llegada a Andalucía, entre otras, porque «cada uno canta a su manera».³⁴

³³ Josep MARTÍ I PÉREZ: «Cataluña. IV. El baile y la música instrumental», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III.

³⁴ Carta a E. A. Glinka, 9/1/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 123.

1.2. El toque del Murciano

Al margen de canciones o pequeñas coplas de fandango, la obra más compleja e inédita que hemos heredado de los papeles de Glinka en España son dos transcripciones de *La rondeña con variaciones para guitarra. Compuestas por Francisco Rodríguez Murciano*, ambas arrancadas de su *Álbum*.³⁵ Tamaño sacrificio fue hecho de buena fe: las donó generosamente a dos futuras eminencias, responsables de la siguiente oleada de nacionalismo musical en Rusia: el compositor Mili Balákirev – «padre musical» de la generación— y el crítico Vladimir Stásov, si no su padre, al menos sí su «tío» represor, acción que ejercía a través de las críticas en prensa. La grafía de estas transcripciones no responde a la de Glinka, y de hecho se encuentra en el *Álbum* (o «libro de firmas» de la época), en lugar de en la libreta donde el ruso tomaba sus apuntes, el *Cuaderno*. Seguramente fue el mismo hijo del guitarrista Murciano, también Francisco y al que llamaban el Malipieri, quien la escribió para el ruso.

Murciano no era un guitarrista «del pueblo» al uso sino que, tal y como demuestran las notas del papel pautado del *Álbum* de Glinka, se trataba de un virtuoso del instrumento. Fue un talento que tampoco pasó desapercibido a los músicos españoles, encontrándose una edición de esta obra en 1874 por el mismo Inzenga.³⁶ Tras abandonar el proyecto de publicar por entero sus *Ecos de España* Inzenga quiso exponer la rondeña de Francisco Rodríguez como «una de tantas curiosidades que habían de formar mi tomo 2º [...] de un guitarrista que causó la admiración de cuantos le oyeron y a quien el célebre compositor Glinka durante su permanencia en Granada reconoció como verdadera notabilidad en su género».³⁷

Los tres manuscritos (los dos que Glinka se llevó a Rusia en 1847 y el publicado por Francisco *Malipieri*) hablan de una misma obra que, dada su pertenencia al género improvisado de las piezas de guitarra, presenta variaciones significativas. La publicada por Inzenga es el resultado –según la narración de Mariano Vázquez– de la

³⁵ Estos manuscritos no estaban catalogados en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo donde, efectivamente, sí se hallaban. El primero, el que entregó a Balákirev, con la signatura 48-10.250/18 [ГТБ 3/ХІІ/1948, АКТ С-1391/105] y el segundo, de Stásov, bajo el nombre Испания F XII, nº 1. Agradezco al personal de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo, y en concreto a Natalia Vasilievna Ramazanova, su inestimable ayuda a la hora de encontrar estos manuscritos. Hasta entonces sólo se había mencionado, de pasada, en А. ЛЯПУНА; А. ОРЛОВА en: *Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том I* [A. Liapuna, A. Orlova: *Mijaíl Ivánovich Glinka: legado literario*], 1952, pág 834.

³⁶ Que, por cierto, también pasó por las manos de Barbieri, a quien le consultó acerca de esta fuente: Cf. Inmaculada MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, pág. 279, carta de José Inzenga a Francisco A. Barbieri. Inzenga también remitió la obra a Felipe Pedrell, *Ibid.*, pág. 287, carta de J. Inzenga a F. Pedrell del 13/1/1890.

³⁷ Francisco RODRÍGUEZ: *Malagueña para guitarra*. Madrid (Espoz y Mina, 9), J. Campo y Castro, 1878. Incluye «Apuntes biográficos» por Mariano Vázquez y la citada «Advertencia» de José Inzenga.

transcripción de *Malipieri* de la obra de su padre aunque «éste no se encontrara siempre de buen humor para ello, ni la fantasía libre se dejara aprisionar fácilmente».³⁸ En comparación, y aunque se trate seguramente de la misma mano, hay que destacar que una de las características de los manuscritos de los papeles de Glinka es la inmediatez (quizás una «fantasía libre» más inspirada), valor perdido en la publicación de 1874, quién sabe si por una intervención directa de Inzenga.

Si en algo se debe guardar atención es en los parámetros improvisatorios con que contaba la obra y que no están presentes en la versión publicada. Se pueden observar en varios lugares, entre otros, en el fragmento que sigue a la copla inicial y en la cadencia que se presenta posteriormente. Una variación en los flautados o armónicos genera mucho más énfasis en la disonancia, siguiendo la tónica del original de esta obra. Además, se cifra el *tempo* como *allegro* y no el tradicional *lento* asignado al género, demostrando que todavía no la expansión del tiempo no ha lugar por medio del adorno, técnica que resultará posteriormente más adecuada para un completo lucimiento del artista.



Ejemplo 3. Rondeña de Francisco Rodríguez Murciano, Manuscrito de Balákirev.

Las diferencias entre una interpretación en *allegro* y otra en *lento* marcan, como bien apunta Rioja, la adscripción de la obra a un género más folclórico o, por el contrario, pensado para ser representado cara al público. Rioja carecía del dato del *tempo* marcado por los Rodríguez Murciano –ausente de la versión impresa que se conocía hasta el momento, y que ahora conocemos gracias a los manuscritos sacados de nuevo a la luz en este trabajo–, aventurándose a decir que: «*La rondeña* de El Murciano muestra importantes rasgos de grandiosidad. Que se trata de una malagueña acompañada (3/4) y que no hay más que interpretarla a un ritmo muy lento, perdiendo su compás de 3/4, cantándola *ad libitum* y decirla en *flamenco*, esto es: incorporándole los rasgos estético-musicales propios del arte flamenco para que nos resulte una malagueña perfectamente integrable en el repertorio malagueñístico que conocemos hoy».³⁹ La comparación entre las valoraciones estéticas del investigador flamenco y las

³⁸ Mariano VÁZQUEZ: «Apuntes biográficos», en *Ibid.*, pág. [1].

³⁹ Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía virtual*, vol. 25, (2013), pp. 1-83: 60.

que realmente proporciona la obra son importantes a la hora de comparar con las características fundamentales del flamenco actual. Las interpretaciones actuales trascienden las disonancias y el sentido improvisatorio para ahondar en una cierta introspección del intérprete, como apunta Rioja quizás de manera prematura en el caso del Murciano. El investigador José Manuel Gamboa, mucho más afín a nuestras hipótesis, se refiere a una tradición folclórica muy distinta a la de Arcas, entroncándolo incluso con el fandango y los verdiales, en los que este *tempo* sería factible.⁴⁰

Nos encontramos en los albores del gran auge guitarrístico que acontecerá en España en la segunda mitad del XIX, donde los conciertos y composiciones para guitarra sola eran excepcionales y comenzaban a realizar sus primeras actuaciones intérpretes como Trinidad Huerta, aunque siempre dentro del género de composiciones más o menos clásicas, a excepción de su conocido bolero.⁴¹ La rondeña del Murciano se entronca a géneros menos clásicos y depurados, pese a que comparta, en parte, su virtuosismo.

Respecto al género, Eduardo Ocón glosa el título de sus *Cantos españoles, con acompañamiento de rondeña o malagueña*: «bajo la denominación de fandango están comprendidas la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y en alguna variante en los acordes».⁴² Glinka se refería a la rondeña que compuso el Murciano con el nombre general de fandango, tal y como demuestra el título de *Fandango-Étude* de su discípulo Balákirev; lo que desconocemos es si el granadino Murciano interpretó alguna otra variedad particular. Inzenga encabeza la composición como «malagueña» a pesar de la presencia del título «rondeña» del original de *Malipieri*. El transcriptor de Glinka la denomina exclusivamente «rondeña» en ambos manuscritos, del mismo modo que realizó más tarde Julián Arcas al publicar en 1860 su *Rondeña para guitarra sola*, que interpretaba en conciertos más o menos desde 1854.⁴³

Quizás la confusión se deba simplemente a una cuestión de velocidad —mismo parámetro que permite distinguir, por ejemplo, las seguidillas de los boleros—. Las rondeñas habitualmente estaban dotadas de una mayor velocidad que las malagueñas;⁴⁴ así, con el calificativo «malagueña» Inzenga podría querer indicar una menor velocidad, tendencia a la que por otra parte, como ya hemos visto, estaban

⁴⁰ J. M. GAMBOA: *Una historia del flamenco...*

⁴¹ Javier SUÁREZ-PAJARES; Eusebio RIOJA VÁZQUEZ: *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, pág. 19 y ss.

⁴² Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña para guitarra...», pág. 13n.

⁴³ *Ibid.*, pág. 4.

⁴⁴ «Malagueña». José Blas VEGA, Manuel RÍOS RUIZ: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Editorial Cinterco, 1990.

inclinados los intérpretes de guitarra de flamenco, especialmente hacia los años de su edición, 1874.⁴⁵

Las rondeñas siguen prácticamente la definición básica del fandango: la alternancia de coplas tonales con variaciones modales, respondiendo a la sucesión de partes cantadas y estribillos instrumentales que tenían en su origen (y a la hora de su aplicación práctica) el cante acompañado. Sin embargo, estas rondeñas –Ocón, Arcas o Murciano– difieren en mucho de las flamencas actuales, especialmente a partir de que Ramón Montoya estableciera una nueva tipología a través de una afinación distinta de las cuerdas. Tampoco eran similares al modelo «tradicional», que dependía básicamente de la voz y de ciertos patrones rítmicos como el abandonao (es decir, heredado del bolero). Estas antiguas vinculaciones a la danza se pierden en estas composiciones puramente instrumentales.

Los rasgos que determinan las diferencias entre los géneros (rondeña, malagueña, incluso granaína) se ven entorpecidos por el tipo de composición. En las versiones instrumentales del XIX las variaciones modales de los ritornelos –tal y como se observa en la del Murciano– se convierten prácticamente en las protagonistas de la obra. Sólo hay una característica que no acaba de corresponder del todo a la tipología, ahora sí instrumental, de la rondeña que Glinka se llevó consigo: el toque de la guitarra. Mientras que rondeñas y malagueñas solían orientar las cadencias hacia el la («toque por medio», también similar al del polo, género con el que se suele vincular), la rondeña de Murciano destaca por su tendencia hacia el mi de la cadencia andaluza, es decir, «por arriba», más afín al fandango,⁴⁶ el nombre con el que lo define Glinka. Ocasionalmente se percibe todavía cierta sonoridad del polo, especialmente en la versión publicada, donde se incluyen las coplas cantadas, que sí se orientan –yendo por caminos en ocasiones distintos al acompañamiento– más hacia la nota la.



Ejemplo 4. Francisco Rodríguez (Murciano): *Malagueña para guitarra*. Madrid (Espoz y Mina, 9), J. Campo y Castro, 1878.

La versión proveniente del *Album* de Glinka es excepcional, puesto que, a diferencia de la que luego se publicaría de mano de Inzenga, no incluye los versos de

⁴⁵ Norberto TORRES CORTÉS: *Guitarra Flamenca. Volumen 1*. Signatura Ediciones, 2004.

⁴⁶ Seguramente por ese motivo Gamboa se refiere a este género no como una rondeña, sino como a un fandango de tipo verdial. Cf. J. M. GAMBOA: *Una historia del flamenco...*

la copla. Esto confirma –cosa a la que ya apuntaba el virtuosismo de la publicación posterior– la independencia de los géneros vocales y su interpretación de manera aislada.

Sin embargo, Glinka dio cuenta de la presencia de la mencionada copla. Tal y como narraba el ruso, Lola –aquella a la que luego se llevaría a Madrid– participaba en estos «saraos», y la melodía apuntada en el *Cuaderno* como «Fandango (de Lola)» responde con bastante exactitud (aunque con diferente letra) a la que se incluye en la edición de Inzenga. La presencia de la copla con su acompañamiento en la citada edición de Inzenga permite asegurar que muchos de los giros presentes en la obra instrumental del Murciano servían para acompañar la voz.

Al contrario de lo que realizó Arcas posteriormente –con más de 30 compases de copla muy cercana a la tonalidad– las coplas del Murciano son breves, de no más de 4 compases. La sofisticación en la manera de acompañar confirma que la división entre copla (tonal) y rondalla instrumental (modal) no es un esquema tan fijo como se pudiera pensar. Habitualmente se presentaba un modelo diferente en las coplas vocales: debido a que eran predominantemente tonales (en el entorno de do-fa para caer en mi a través de un ayeo), acaparan la sensación auditiva global pese a que los ritornelos se mantengan alrededor de la escala andaluza, todo lo contrario de a lo que ocurre en la *Rondeña* que fue a parar en manos de Glinka. Mientras Eusebio Rioja distingue claramente las citas de las coplas en la versión de Arcas,⁴⁷ en esta ocasión sólo pequeños esbozos de partes tonales suceden a los constantes interludios instrumentales. Nos encontramos en un momento en el que comienzan a aflorar las interpretaciones de solistas, pero menos refinados que Arcas, y en una época, la del protoflamenco, en la que estos tipos de géneros están aún por definir. La reducción de la velocidad y el retorno a la «voz» a través de unas coplas tonales en las cuerdas de la guitarra son elementos que fueron surgiendo a medida que se fue configurando el género.

No sólo por este resalte de la modalidad, sino también debido a la profusa presencia de adorno –especialmente armónico y rítmico, con numerosas disonancias y contratiempos–, ha sido considerada históricamente por los flamencólogos como una de las piezas bisagra para comprender la evolución de la guitarra flamenca posterior. Se sitúa entre el folclore y el flamenco, pero también entre la guitarra culta y el flamenco, localización habitual de las obras recogidas por Glinka. Y por cierto, si meditamos sobre el asunto, también se adscribe a su propia ideología: sus *fantaisies pittoresques* e incluso la ubicación que él mismo buscaba en el mundo hispano, entre lo «clásico» y lo popular.

⁴⁷ E. RIOJA: «La malagueña o rondeña...», pág. 25.

1.3. Folclore español en los papeles de Glinka. Instantáneas de un género travieso

La denominación «canción popular», lo que el propio Glinka y sus sucesores consideraron que el ruso se llevó de España, engloba muchos y confusos matices: no existe, evidentemente, ninguna canción realizada por el «pueblo» como ente abstracto. Retomamos la cita de Blacking: «desde que emerge nuestra propia especie [...] toda la música era popular, en cuanto que era compartida y disfrutada por todos los miembros de la sociedad».⁴⁸ En realidad la diferenciación que deberíamos estar buscando no se establece entre canción popular y canción «de salón», sino más bien entre los oscuros límites que delimitan el concepto de folclore.

Si algo se ha hecho tradicional del folclore (aunque tampoco pueda ajustarse del todo a su definición) es la relación de la música con los acontecimientos del año – cambio de estación, vendimia, etc.– y, en concreto, con las fiestas y días de guardar. Son canciones que, tengan el origen que tengan –en ocasiones se remontan a siglos anteriores, en otras se van introduciendo de nueva factura– suelen ser utilizadas en estos eventos. Pocos restos hay de esta tradición en las fuentes que Glinka se llevó de España, al margen de la canción de Pascua recogida seguramente en Sevilla –aunque pudo ser también en Madrid–. El localismo se presenta habitualmente como uno más de los factores de conformación del folclore, pero se fue haciendo más fuerte a lo largo del XIX. En realidad la movilidad de géneros, estuvo –y sigue estando– muy acentuada.

Existía otro tipo de folclore urbano: el que difundían los barberos –tópico manido, pero al parecer real– o los famosos copleros de ciego:

Se para un ciego a cantar en una calle la rancia canción de la Atala, el punto de la Habana o las habas verdes; y la gente cuando va al teatro sale en los entreactos, por no oír unos vales de Strauss o la sinfonía de Guillermo Tell a toda la orquesta, se para a oír las coplas de Gerinaldo, sin más camino que haber mucha gente reunida y querer averiguar allí qué pasa.⁴⁹

La definición de folclore, por tanto, no debería quedar supeditada a la parquedad con que la Real Academia nos indica: «Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo».⁵⁰ El concepto de «tradición» cae en el mismo saco que en el de folclore. Quizás sólo se pueda considerar «tradición» si cogemos una determinada acepción, es decir, su valor como producto que perdura en el tiempo por su cuenta y riesgo –normalmente ausentes de las ediciones de alta

⁴⁸ John BLAKING: «Making Artistic Popular Music», *Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities*. Cambridge University Press, 1981. Citado en: Francisco BETHENCOURT LLOBET: «El flamenco como música popular. Encontrando un lugar en la *popular music*», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. XXI (2005), pág. 124. Cf. en general con las ideas presentes en dicho artículo.

⁴⁹ EL CAMPANERO DE SAN PABLO: «Cuentas atrasadas», *El Eco del Comercio*, 6/VI/1844.

⁵⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición (online).

comercialización—. Por ese motivo, acentuado por la eventual flaqueza de la memoria, la obra sufre continuas modificaciones. Quedaron reflejadas en los cancioneros que se difundieron en el siglo XIX avanzado, siendo el máximo representante el *Cancionero* de Inzenga, entre otros. Éste, por ejemplo, no imprimió la famosa versión de *La jota aragonesa* de Glinka —que sigue estando presente en alguna de las ediciones de salón de la época, como hemos visto— sino aquellas que eran menos conocidas, que no habían pasado por el proceso de la comercialización. No ocurre en todos los casos, pero llama la atención la atracción que sufren, también los «buscadores de la verdad», por lo *nuevo*, lo *distinto*, o lo *extraño*, conceptos que ya hemos trabajado mediante el marco teórico impuesto por Gellner y seguido por Richard Wortman.

Entre las obras recogidas por Glinka existen muchas piezas que plantean serios problemas, en particular respecto a su origen, filiaciones que vamos a desentrañar a lo largo de este apartado.

Uno de los temas fundamentales de su segunda obertura española, *Recuerdos de una noche de verano* es el «Punto moruno», no incluido en sus papeles españoles, coincide con la canción. Coincide, semántica y melódicamente, con la canción *El paño moruno*, recogida, al menos, en dos cancioneros.⁵¹ Inzenga relacionó esta obra con Murcia, incluyéndola en dicho cuadernillo en sus *Ecos de España*, pero el poco énfasis que hizo Glinka respecto a esta región nos hace dudar de si fue producto de su viaje allí o de su paso por la capital.

Hay evidentes conexiones entre «pañó», «punto» u otra manera de referirse a las telas, ya subrayada mediante la letra de *El punto de la Habana* y su comienzo «Si fueres a comprar paño...». En *Flores de España* (1883) y *Ecos de España* (1873, normalmente el *Cancionero* que se atribuye como fuente para la composición de Falla «El paño moruno»)⁵² ya se edita una transcripción muy cercana a la difundida por Manuel de Falla y antes Julián Arcas. Todas difieren de la versión del cancionero de Núñez Robres (1866). *Ecos*, y *Flores de España* se sirven del verso de redondilla, aunque se presentan las relaciones música-texto propias de la seguidilla.⁵³

Este tema tan *gitano* como lo es el paño —con claras connotaciones sexuales— podía haber sido, según algunos autores como Antonio Escribano, un éxito entre los primigenios cafés cantantes que llegaron a Madrid.⁵⁴ Y Pedrell en su *Cancionero* lo describió más como un género en sí que una pieza concreta.⁵⁵

⁵¹ *La música del pueblo: colección de cantos españoles*. Lázaro Núñez Robres (ed.). Madrid, [s.n.], 1866, pp. 78-79; y *Flores de España: álbum de los cantos y aires populares más característicos*. Isidoro Hernández (ed.). Madrid, Pablo Martín, 1883, pp. 26 y 27.

⁵² I. MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción...*, pág. 318.

⁵³ Esquemas equiparables a los mencionados en el Capítulo primero.

⁵⁴ Escribano la menciona como una de las canciones que podrían haber sonado de manera primigenia en estos locales. Antonio ESCRIBANO: *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid, Avapiés, 1990, pág. 25. Citado en: C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 364.

⁵⁵ Citado en: I. MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción...*, pág. 318.



Ejemplo 5. «Punto moruno» en *Recuerdos de una noche de verano en Madrid* de Glinka⁵⁶.



Ejemplo 6. «El paño moruno» de M. de Falla.⁵⁷

Si trasladamos ambos temas a la misma tonalidad⁵⁸ observamos cómo la relación trasciende la típica caída frigia en la dominante (escala eólica, siempre sin alterar la sensible de la principal) y el salto inicial de cuarta justa.

El patrón melódico-armónico es casi idéntico entre ellas, y también coincide con la famosa canción *La bola*, cuya vinculación textual en este caso no está establecida mediante la sexualidad de paños o puntos, sino por la conexión con Hispanoamérica, remitiendo a la segunda parte del título («[...] de la Habana]. De hecho, se presenta como «canción americana» tanto en *Spanische Volkslieder* (editado en Buenos Aires)⁵⁹ como en la *Colección de aires españoles* de Narciso Paz, ambas de los años 30. Esta última presenta su contenido con esta curiosa advertencia:

Todas estas canciones americanas del género voluptuoso no son originarias del país, el género o genio de esta música se ha traído a estos países por los españoles de la parte meridional, y probablemente tengan su origen en Egipto, e incluso el origen de algunas de ellas es evidentemente africano.⁶⁰

El viaje es completo, fuera o no fuese del conocimiento de Glinka. Su historia podría ser más o menos como sigue: una melodía de más que probable origen hispano (debido al uso de la llamativa cadencia andaluza) llegó a América, titulándose *La bola* y

⁵⁶ M. GLINKA: *Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie pour orchestre sur des thèmes espagnols*. París, Mayence.

⁵⁷ Manuel de FALLA: *Siete canciones populares españolas*. París, Éditions Max Eschig, 1922.

⁵⁸ En este caso se ha efectuado la transformación sobre el tema de Falla, escrito originalmente en si menor.

⁵⁹ *Cancionero folklórico español. «Spanische Volkslieder» y la música en los salones rioplatenses en tiempos de la Independencia nacional*. Horacio González (ed.). Edición facsimilar. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2013.

⁶⁰ «Toutes ses chansons américaines du genre voluptueux ne sont pas originaires du pays; le genre ou génie de cette musique a été apporté dans ces contrées par les espagnols de la partie méridionale et probablement elles proviennent dans leur origine de l'Égypte quoiqu'il en a quelques unes dont l'origine est évidemment africain». *Deuxième collection d'airs espagnols...*, pág. 2.

volviendo a España para aparecer en París de mano de Narciso Paz. Una vez asentada en el repertorio –Moretti la utilizó para sus *Boleras de la bola*, de gran difusión, ca. 1824–⁶¹ se produjo un intercambio de letras, sirviéndose de la misma temática, quién sabe si por relación al tema, del *Punto de La Habana*, que dejó su rastro tanto en Glinka como en su futuro admirador Manuel de Falla. Respecto a dónde pudo encontrar el ruso esta referencia no existen datos al no haber sido transcrita en su *Cuaderno* (¿quizás reservada para su inencontrado *Diario*?).



Ejemplo 7. *La bola* de Moretti.

Las características comunes entre Falla y Glinka confirman que existen muchos elementos afines en las coplas de diferentes puntos de España. Las palabras bailaban con distintas músicas, fueran jota o fandango (octosílabos) o de seguidilla (cuya estructura textual se imitaba en ocasiones, a veces usando el octosílabo y con su característica la repetición del tercer verso).⁶² El fandango en particular ha sido en ocasiones relacionado con la jota, en concreto las quintillas (agrupaciones de cinco versos octosílabos).⁶³

La tipología más asentada en las jotas era la presencia de una cuerda de recitado, normalmente sobre tónica y caída en el V grado, y, en cualquier caso, que cumpliera la norma de establecer un intervalo de V entre la cuerda de recitado y la nota-objetivo. Sin embargo, en el fandango era más habitual que la cuerda de recitado se situara a un intervalo de segunda de la nota de caída, o incluso a la cuarta, acentuando así las relaciones de subdominante. Existían otras modalidades melódicas que participaban de este intercambio de géneros.

Dentro de estas tipologías musicales no fue sólo típico durante el siglo XIX el préstamo melódico, sino que se compatibilizaba con un continuo intercambio de letras, lo que hacía que los géneros fueran mucho más abiertos de lo que la sistematización de principios del siglo XX pudiera hacernos creer.

Uno de los testimonios más fuertes de estas continuas transformaciones textuales son las obras vocales que Glinka transcribe. Y es que aunque el ruso haya sido conocido por sus versiones orquestales no existe una sola transcripción en su

⁶¹ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 108.

⁶² Lola FERNÁNDEZ MARÍN: «La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 5 (2011), pp. 37-53: 46.

⁶³ Guillermo CASTRO BUENDÍA: «Los otros fandangos, el cante de la madrugá y de taranta. Orígenes musicales del cante de las minas», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 4 (2011), pp. 59-135: 102.

Cuaderno que no acompañe a la voz, la auténtica transmisora, según el ideal herderiano, de la identidad del pueblo y que heredaron aquellos que más tarde se encargaron de elaborar los cancioneros. Si nos basamos en el ideal ya citado de *transformación* dentro de este concepto difuso de *tradición*, la presencia de la palabra en las canciones es otro elemento que hace que la casuística de los cambios sea mucho más elevada.

La canción *Las habas verdes* se identificaba básicamente por la seguidilla «tómala allá / que son las habas verdes / que tómalas allá», y es un tema popular conocido, entre otros, por estar incluido la bolera intermediada de Moretti del mismo nombre.⁶⁴ Folcloristas del siglo XX la registraron como una danza típica de Castilla –en particular Valladolid, el lugar donde la recogió Glinka– popular aún durante los años 60 del siglo pasado.⁶⁵ También está incluida en numerosos cancioneros e incluso traspasó el Atlántico para llegar a Cuba.⁶⁶ La particularidad de la versión recogida por Glinka reside en la cuarteta, que reza así: «Una vez me hice calzones / con mis cuatro faltriqueras / y se me hicieron pedazos / sin meter ochavo en ellas», que proviene de la comedia *El rigor de las desdichas*⁶⁷ atribuida a Calderón de la Barca⁶⁸. Dichos versos se difundieron a través de una relación burlesca, una práctica habitual desde el siglo XVII que se prolongó en parte hasta el XIX y que consistía en publicar los fragmentos de las obras de mayor éxito a través de pliegos de cordel.

La melodía que acompaña a estos versos es idéntica a la que a su vez musicaliza «dicen que no nos queremos / porque no nos ven hablar [...]» en *Las habas verdes* de la edición de Narciso Paz de 1813,⁶⁹ más conocidos por ser los mismos que utilizó Falla en la jota (¡de nuevo intercambios!) de sus *Siete canciones populares*. Por si fuera poco para este enredo también Glinka, al igual que su futuro admirador, utilizó este mismo verso («dicen que no nos queremos...») –que no la música– en la jota, pero esta vez la de Valladolid, dando cuenta de la movilidad del repertorio letrístico en España. Todo ello refleja la interacción del factor de la *transformación* –y de herencias que a veces se remontan a tiempos muy lejanos– en el folclore popular. Obsérvese cómo la alternancia entre la cuarteta y la seguidilla (que funcionaba como estribillo) en *Las*

⁶⁴ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pp. 107-108.

⁶⁵ Ana Belén TALLÉS CRISTÓBAL: «Danzas relacionadas con la agricultura», 1981, <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/8100/44243_7.pdf?sequence=1>, consultado el 16/X/2014.

⁶⁶ Virtudes FELIÚ HERRERA: «La fiesta patronal como expresión de la cultura popular tradicional cubana», *Palabra Nueva*. <http://www.palabranueva.net/contens/archivos/6_religion/0511_1822.pdf>, consultado el 16/X/2014.

⁶⁷ «El rigor de las desdichas y mudanzas de Fortuna», en *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*. Imprenta Real: a costa de Francisco Serrano de Figueroa. Madrid, 1663.

⁶⁸ Calderón nunca reconoció su autoría. Cf. Rafael GONZÁLEZ CAÑAL: «Relaciones burlescas de comedias áureas», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 65, nº 2 (2013), pp. 87-88.

⁶⁹ Narciso PAZ: *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare [Música notada]: cette collection est composée de vingt morceaux dans un seul cahier*. Paris, 1813, pág. 42.

habas verdes originales permite, en la parte de la cuarteta, incorporaciones de fragmentos de romances antiguos.

Se descubren indicios locales –otro de los elementos fundamentales en la definición de folclore– en la ansiada recopilación «etnomusicológica» de Glinka. Encontramos en Valladolid, el lugar donde residía la informante Dolores Termens, la edición de esta relación burlesca atribuida a Calderón mucho tiempo después, en 1891,⁷⁰ lo que podría dar fe de un prolongado éxito. En cualquier caso es una viva demostración de la reutilización de versos cuya fama había sido muy prolongada. Por cierto, el texto de la comedia *El rigor de las desdichas* no tiene ningún desperdicio, siendo la parte elegida para *Las habas verdes* la más discreta en la enumeración de toda clase de desdichas que le acontecen al protagonista: «Parióme adrede mi madre / y ojalá no me pariera, / pues lo propio fue parirme / que al punto caerse muerta. / Parióme, en fin, desollado, / un burujón en la testa / las nalgas muy chupado, / pegadas las orejas, / la cabeza amelonada, / la frente a modo de teta, etc. etc. etc.»).

Y es que intercambio de textos, estas *transformaciones*, –muchas veces con distintas melodías– ha sido una constante a lo largo de la historia de la música tradicional. Ocurre también en el fandango de Lola, la cantaora de Granada, cuya letra «Tengo yo mi corazón / como el de San Agustín / vertiendo gotas de sangre / al acordarme de ti» se reproduce idénticamente en las fuentes que recogieron en 2001 a raíz de un estudio en Medina de Rioseco (provincia de Valladolid).⁷¹ Algo similar se observa en la cuarteta «Estudiante quise ser / y así que vi tu hermosura / y a os infiernos tiré / tintero papel y pluma», original del siglo XVII⁷² y de nuevo cantada en boca de Lola la *granaína*, esta vez ya en Madrid. Glinka sólo la denomina *Estudiantina*, con lo que puede que no fuera acompañada por el acompañamiento rítmico estándar de la seguidilla con la que sí se interpreta todavía hoy en día, ya que estróficamente también responde la versificación de la seguidilla. Por otro lado la segunda parte de la *Estudiantina* de Glinka, tanto melódica como poéticamente, parece ser un fragmento de otra canción. Dice así: «No te compongas / con alfileres, / porque tu amante / ya no te quiere. / No te compongas / que ya no vas / que está lloviendo / y te mojarás». De esta canción también se encuentran variantes similares, normalmente acabando en «te mojarás / tus zapatitos / de cordobán», y relacionadas con el ámbito de Córdoba,⁷³ en lo que se podría atisbar la filiación andaluza de Lola.

⁷⁰ *El rigor de las desdichas*. Valladolid Imp. lib. y almacén de papel de F. Santarén, 1891.

⁷¹ Juliana PANIZO RODRÍGUEZ: «Amor en el cancionero popular», *Revista de Folklore*, vol. 249 (2001), pp. 102-104. También aparece recogido en: Gabriel María VERGARA MARTÍN: *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla La Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Editorial Maxtor, 2010.

⁷² Antonio Luis MORÁN SAUS; José Manuel GARCÍA LAGOS; Emigdio CANO GÓMEZ: *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la Edad media al siglo XX*. Universidad de Salamanca, 2003, pág. 330.

⁷³ Enrique ALCALÁ ORTIZ: *Cancionero Popular de Priego. (Tomo I)*. Cejas S. A., pág. 148. Un testimonio en directo: <<http://cuartodechismes.blogspot.com.es/2009/11/canciones-de-rincoros-sacalo-sacalo.html>>. Consultado el 18/X/2014.

Respecto al criollismo que comenzaba a aflorar en los salones⁷⁴ pocos testimonios nos quedan en el *Cuaderno* de Glinka al margen de la canción *El punto de La Habana*. Un artículo contemporáneo da fe del origen reciente de la pieza:

—Vamos, señor don Rufino, tiene usted la guitarra y cante alguna cosa buena. [...] Alguna pieza nueva —Sí, sí, allí va *El punto de la Habana*. [...] —Gracias, muchas gracias, le suplicamos a vd. de todo corazón que no se moleste. ¿Podría vd. entretenernos con alguna cancioncilla del maestro Iradier? —Todos los navarros, madre, tocan la jota navarra. —¿Y algún trozo de ópera no recuerda vd. Rufino? Don Rufino, queridos lectores, es el barbero de la tienda de enfrente de mi casa que pasa la mitad de su vida desollando mejillas y la otra mitad desjaretando orejas.⁷⁵

Aún en 1861 se presentaban en *Mariquita y Antonio* de Juan Valera coplas alternativas a *El punto de la Habana*, que seguían con la temática sangrienta: «He compuesto unas décimas glosadas de una copla de fandango para que se puedan cantar con *El punto de la Habana*. [...] “El cuerpo me hiede a humo / y el corazón a puñales, / y la sangre en las venas / rabiando porque no sale”».⁷⁶

A pesar de que se afirme en el texto —seguramente no exento de ironía—, dudamos de que ésta fuera una composición «nueva», es registrada por Celsa Alonso como un «aire popular arreglado por García».⁷⁷ En cualquier caso, y a pesar de que pudiera ser una composición de nueva factura, reutilizaba fuentes populares, retomando la temática de «El lunes me enamoro / el martes se lo digo / miércoles me declaro / sábado y domingo / busco amor nuevo» presente desde las ediciones de Narciso Paz,⁷⁸ y algo radicalizado por el romanticismo de la época de Glinka en su versión: «El domingo la vi en misa / el lunes me enamoré / martes le toman el dicho / y el miércoles me casé. / Jueves la di una paliza / viernes la sacramentaron / el sábado se murió / y el domingo la enterraron. / En una semana fui / mozo, viudo y casado». Respecto a la copla principal «Si fueres a comprar paño / mira primero la muestra, / que las damas muy compuestas / por dentro tienen engaño», es también un verso recogido en varios cancioneros del siglo XIX.⁷⁹

Queda demostrado por la anterior relación de fuentes tomada por Glinka que su labor es importante a la hora de aportar documentos sobre la movilidad del folclore — esta vez entendido como algo continuamente *manoseado* por el pueblo—, y que éste estaba altamente presente en los ambientes urbanos, lugares que, como narrábamos en el capítulo anterior, fueron los que acogieron sus andanzas.

⁷⁴ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pp. 261 y ss.

⁷⁵ «La olla de los pobres», *El Espectador*, 21/VII/1844. Otras fuentes confirman su difusión en estos años: «He oído tocar la guitarra al señor Huerta. [...] ¡Y yo que tenía pretensiones de guitarrista! ¡Yo que creía ser un Apolo porque sé rasguear unas seguidillas y tocar el punto de la Habana». «Eso va en gustos», *El Tío Camorra*, 8/IX/1844, además de otras fuentes que perduran hasta 1848.

⁷⁶ Fragmento presentado en *El Contemporáneo*, 3/III/1861.

⁷⁷ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 191n.

⁷⁸ Narciso PAZ: *Deuxième collection d'airs espagnols...*, pp. 32-33.

⁷⁹ Fernán CABALLERO: *Genio e ingenio del pueblo andaluz*. Castalia, 1994, pág. 229.

1.4. «Los otros». Fuentes musicales entre dos mundos, el italiano y el nacional

Todas estas inexactitudes que aún hoy nos hacen dudar se transmitieron al inseguro ruso. Dudas acerca de la «inautenticidad» del folclore español asaltaron a Glinka desde la segunda carta que le escribe desde Pamplona, en que sostenía que en la jota, interpretada por bailarinas de segunda fila, se percibía la excesiva influencia de los coreógrafos franceses –en claro contraste con la célebre cita en dicho teatro de T. Gautier–.⁸⁰ No hay más que ver a la Guy-Stephan bailando el «jaleo de Jerez» para darse cuenta del nivel de estilización al que Glinka se refería.



Imagen 1. Grabado de F. Lamayer, *El jaleo de Jerez* de J. D. Skocztopole (1847).

De nuevo en Madrid escribe en sus cartas observaciones acerca de cómo las canciones en español descuidan los elementos característicos de su folclore. Esto sucedía desde la tan manida *Cachucha*, cuyo estilo es predominantemente italianizante.

En la España del momento, tal y como manifiesta Celsa Alonso, existían dos tipos de canción de salón: aquellas de claro corte italianizante o afrancesado –entre otras, las de Espín y Guillén o Santiago Masarnau– y las que pertenecían a la nueva ola de populismo. Debido a esta última corriente, en muchas ocasiones, máxime en estos años del siglo XIX, algunas de las músicas que se difundían, incluso por las calles, eran de autor, aunque tuvieran cierto sabor popular. Las versiones con acento andaluz de Oudrid, Serrano Fuertes o Sánchez Allú eran el no va más de los ambientes urbanos.⁸¹

El caso de Iradier es excepcional. Según Glinka *La Colasa* (o, en la formulación completa de su nombre, *La Nicolasa*),⁸² obtenida directamente de su informante Dolores Termens, era una canción de manolas, y su carácter embelesó a más de un estudioso del XIX: Nikolái Findeizen afirmó que era la que tenía el sabor hispano más

⁸⁰ *Los papeles españoles de Glinka...*

⁸¹ Cf. C. ALONSO: *La canción lírica española...*

⁸² Así aparece, al menos, en: Vicente SALVÁ: *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*. Lib. V. Salva, 1838.

indiscutible.⁸³ En la fuente de Iradier, de 1842, se escribe «Canción madrileña. Dedicada a la señora Scott».

Se barajan por tanto dos posibilidades: que Dolores Termens cantara una recreación de aquella difundida por Iradier o que, en efecto, el autor simplemente estuviera interpretando un aire popular –quizás ésta la menos probable–. En la publicación figura incluso el nombre del letrista, Agustín Azcona, lo cual no es incompatible con que parte de la letra «La Colasa / que si alguno se le propasa» se reproduzca en un chotis madrileño de principios del siglo XX (*Las de Villadiego*, Francisco Alonso, 1933): *La Colasa o tabaco y cerillas* dotado de una música totalmente distinta. Sea ésta una coincidencia, o quizás simplemente una muletilla que pudo perdurar de la versión de Iradier –como aquella de *Las habas verdes*–, investigadores como Celsa Alonso consideran la posibilidad de que Iradier tomara aires populares.⁸⁴

Entre folclore y salón se encuentra también la canción del *Riqui-riqui* de Manuel García. Fue objeto del interés del ruso, recogiendo la tercera copla de la edición de García: «Debajo de nuestra cama / hay unos zapatos blancos / ni son tuyos ni son míos / de quién son estos zapatos», que también menciona Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) en su drama *Bola de nieve*.⁸⁵ La continuidad de la canción de García en repertorio –de la que no hemos encontrado ninguna reedición– es reseñable. El compositor ruso la transcribe en Granada sin apuntar, como era habitual en él, el nombre de Lolita en el encabezamiento. Es probable que se trate de una versión que tuviera continuidad en los salones, quizás no tan lejano del repertorio de la cantaora.

Uno de los elementos literarios que condicionaron los gustos de Glinka fue el de la picaresca, presente en el repertorio costumbrista de nueva factura. En ellos es constante, como advierte Celsa Alonso, la presencia del tipo frente a la escena.⁸⁶ Se establecía un enorme contraste con lo que el propio ruso estaba acostumbrado y había aplicado en sus canciones: la narración, especialmente las de la época en que participaba en las reuniones de la Hermandad. Pero, ¿no era la identificación de los rusos con el conquistador también la plasmación de un *tipo*? La comparación se podría establecer fácilmente, dice Celsa Alonso: «[en España] el gran éxito de muchas

⁸³ «В особенности носит испанский характер, ну одна из них, однако, не была употреблена Глинкой для своих испанских фантазий». Николай Ф. Финдейзен: «Глинка в Испании», 1896, Biblioteca del Conservatorio Rimski-Kórsakov de San Petersburgo, инв. 1194, pág. 4.

⁸⁴ «La belleza de las melodías y la pobreza armónica lleva a considerar si verdaderamente compuso íntegramente todas aquellas canciones», mencionando, además, que existe alguna de estas canciones, como el bolero *Amor es un capricho* que es un arreglo de una bolera intermediada de Moretti. CELSA ALONSO: «Iradier Salaverri, Sebastián», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI.

⁸⁵ Manuel TAMAYO Y BAUS: *Obras de don Manuel Tamayo y Baus: Hija y madre. La bola de nieve. Lo positivo. Lances de honor*. Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

⁸⁶ C. ALONSO: *La canción lírica española...*, pág. 226.

canciones sólo podría explicarse desde esta perspectiva: la transformación de la marquesa en rabanera o cigarrera como en un juego».⁸⁷

Comparando las observaciones de Celsa Alonso con las nuestras⁸⁸ podríamos llegar a la siguiente conclusión: los rusos se disfrazaban de conquistadores aguerridos, los españoles de cigarreras, curros o caleseros. Sin embargo, los medios narrativos son mucho más abundantes en la literatura rusa que en la española. Esto se puede ilustrar a través de ejemplos evidentes: «Cien bellas mujeres de ojos claros / se encontraban en el torneo [...]» (*El conquistador*, 1832) pero incluso el «Aquí estoy Inesilla / aquí estoy bajo tu ventana / [...] ¿Acaso duermes? Con la guitarra / te despertaré» (*Aquí estoy*, *Inesilla*, 1834) tiene muchos más elementos narrativos que cualquier poema español en los años del auge del populismo. En ellos hasta acción verbal se convierte en trazo pictórico: «Aquí está la abaniquera / que por dos cuartos o tres / vende en el Prado y los toros / abanicos de papel» (*La abaniquera*, 1859).

La voluntad de contar una historia es mucho más evidente en el caso eslavo, mientras que en lo español se dibuja un cuadro de los tipos de la época. Ello se debe, en parte, a que para los rusos el conocimiento de una cultura desconocida debía realizarse por medio de algún elemento familiar, mientras que la cercanía de lo español huía precisamente de esa familiaridad para que la transformación en elementos *distintos*, lejos del círculo de lo aristocrático, fuera aún más evidente, contribuyendo a través de la precisión del detalle. Las reseñas, como si se cantara en una lengua extranjera, señalaban que «la señora Parepa pronunció correctamente las canciones de Iradier».⁸⁹ Contemporáneamente los rusos traducían los tipos hispanos a su idioma y sus costumbres.

No sabemos si Glinka advirtió este juego, pero lo cierto es que, tras morder el anzuelo –especialmente si *La Colasa* se trataba de un tema de factura original de Iradier– no volvió a apuntar ninguna de las españoladas de nueva creación, cosa especialmente extraña si contamos con su paso por Madrid inmediatamente después, momento en que seguramente volvería a toparse con alguna de ellas. La presencia de la canción andaluza de Iradier en su particular *Álbum* de visitantes en julio de 1845⁹⁰ es una fehaciente prueba. Aterrizó en los años dorados de las publicaciones tanto de

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 226.

⁸⁸ Las presentadas en el segundo apartado del capítulo primero, «La canción hispana en el salón ruso (1820-1840)».

⁸⁹ *La Época* (5/1/1858), citado por C. ALONSO: *La canción lírica...*, pág. 218.

⁹⁰ Respecto a la fecha, hay que puntualizar que desconocemos el momento en que Iradier escribió su *Canción* en el *Álbum*, ya que la fecha en que lo realiza (julio de 1845 y firmado en Madrid) coincide con aquella en que Glinka se encontraba todavía en Valladolid sin haber pisado Madrid. Álvarez Cañibano establece la probable hipótesis de que la fecha que escribió Iradier fue aquella de la composición, no el momento del encuentro entre tan distintos tipos de «folcloristas». Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO: «El viaje de Glinka por España», en Pilar Gutiérrez Dorado, Cristina Marcos Patiño, Antonio Álvarez Cañibano (eds.) *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999.

Mariano Soriano Fuertes como de Cristóbal Oudrid. Quizás este traspaso de identidades sólo le pareció creíble —o a lo mejor ni siquiera— en boca de *l'amante* de Valladolid, Dolores Termens, de quien obtuvo *La Colasa* y perteneciente a un ámbito más rural.

Aunque Glinka buscó las fuentes en la medida en la que pudo fuera de los ambientes más italianizantes, el resultado final de sus obras sigue sin resultar tan exótico como las expectativas que generaba la fuente directa de folclore español. Sucede incluso hoy en día:

La modesta faceta española en las obras españolas de Glinka se encuentra en el estilo de obras pianísticas como *Las mollaras* [...]. Aunque Glinka hubiera disfrutado de la ventaja de investigar la música española *in situ*, los ritmos de bolero, las apoyaturas disonantes, las imitaciones de cuerda pulsada, etc., no fueron de ninguna manera las primeras y ya se encuentran en obras de compositores como Verstovski.⁹¹

A través del siguiente análisis veremos qué grado de acierto —o desacierto— tienen estas palabras difundidas por el altamente conocido *New Grove Dictionary*. En cualquier caso parece que todos somos susceptibles de las impresiones «a primera vista», que necesitan de algo *extremadamente* folclórico o *extraño* para creer en su autenticidad.

2. Lo español en la orquesta de Glinka. Hacia la creación de un modelo formal

2.1. Un antecedente, el *Bolero* de Dargomyzhski de 1839

La afición del salón ruso por géneros impregnados del ritmo del bolero ha quedado claramente manifestada en anteriores capítulos. Alexander Dargomyzhski plasmó esta pasión en su primer bolero orquestal, independiente del canto y también de la música labrada con la finalidad de danzar (ausente, al parecer, en las costumbres del salón ruso, no así en España).

Las danzas instrumentales en Rusia no tuvieron relación con la música de salón, sino que surgían como ejercicio de orquestación. No comenzaron por la

⁹¹ «The Spanish strand among Glinka's orchestral works is modestly present also in *Las mollaras* [...]. Though Glinka had enjoyed the advantage of investigating Spanish music on the ground, bolero rhythms, dissonant appoggiaturas, plucked-string imitations and so on were by no means unprecedented and are sometimes to be found in the works of such composers as Verstovsky». James STUART CAMPBELL: «Glinka, Mikhail Ivanovich», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edición online. Fecha de consulta: 14/X/2014.

⁹² Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pág. 190.

grandilocuente pluma de Glinka, sino por la más humilde, frecuentemente olvidada, de un jovencísimo Alexander Dargomyzhski más bien poco dado al sinfonismo.⁹² Se trata, en efecto, de su primera obra orquestal, sólo una de las cuatro obras de este carácter de las que tenemos constancia del autor.

En Rusia era usual comenzar por este tipo de composiciones antes de pasarse al ámbito teatral, ya que, como diría Glinka:

Generalmente la orquesta destinada a las obras operísticas debe ser más masiva. Requiere la destreza de la orquesta en *tutti* y *ff.*, es decir, un acorde distribuido entre toda la masa de los instrumentos de cuerda y viento; es muy difícil y requiere mucha experiencia.⁹³

Dargomyzhski se colocaba así en el lado contrario respecto a la usanza de sus compatriotas, cuya tradición era la de practicar con piezas folclóricas rusas. Así lo hizo Glinka en sus primeros ensayos para orquesta, y el mismo Dargomyzhski emprendería esta costumbre en sus sucesivas composiciones, más consciente de las necesidades «nacionalistas» de la obra artística. La diferencia estribaba, claro está, en que este bolero no tenía ninguna base popular, sino que estaba basado en un tema creado en un género híbrido entre lo hispano y lo italiano. Esta manera un tanto superficial de abordar los tópicos de la península –como ecos lejanos– también se daba en sus canciones, cuya caracterización estaba prácticamente reducida a la utilización del ritmo de bolero.⁹⁴ En este *Bolero* orquestal, aunque la estructura rítmica del género acompañe a toda la obra, no es su deje característico el que impregna la escucha.

El bolero a mediados del siglo XIX y en la versión difundida por Europa se había transformado prácticamente en un patrón rítmico: ♩♩♩♩, y es esto lo que permanece como una constante desde el comienzo de la obra. Lo particular es que a este ritmo de bolero se le superpone, curiosamente, una melodía con aire de fandango.

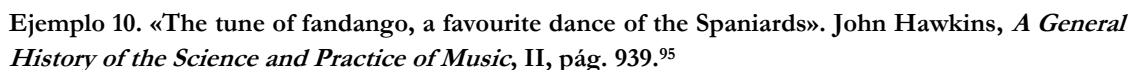


Ejemplo 9. Tema principal del *Bolero* de Dargomyzhski, con aire de fandango.

⁹² Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pág. 190.

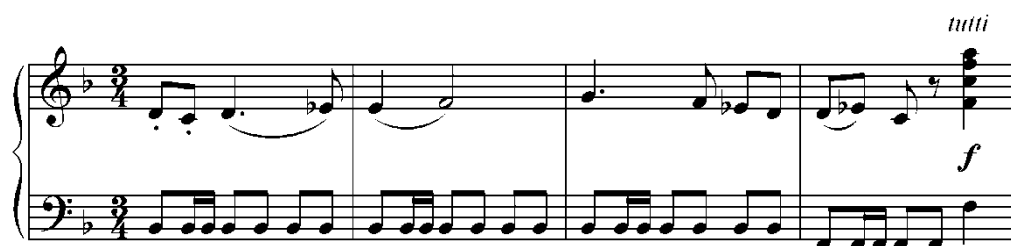
⁹³ «Вообще в театральном оркестре должно быть больше расчета на массивность. Употребление оркестра в *tutti forte* и *ff.*, т. е. распределение аккорда между всей массой струнных и духовых инструментов, дело весьма нелегкое и требует большой опытности». Citado en Лев Н. Раабен: «Скрипка в оркестре Глинки», en Александр Вячеславович Оссовский (ed.) *М. И. Глинка: исследования и материалы*. Гос. музыкальное изд-во, 1950, pág. 173, [L. N. RAABEN: «Los violines en la orquesta de Glinka», en *M. I. Glinka: investigaciones y materiales*].

⁹⁴ Cf. «4.3. Alexander Dargomyzhski: Rusia, Italia y, también, España» en el capítulo primero.



La necesidad del esquema del fandango en una obra como ésta es una mera cuestión de modelos. Mientras que los fandangos cantados no estaban difundidos por Europa, sí lo estaba, mediante los autores clásicos, el citado género aplicado a la orquesta. Y es que en este caso Dargomyzhski emplea todos los tópicos presentes en las fantasías instrumentales de carácter hispano: instrumentos en pregunta-respuesta en clara evidencia de ligereza y adorno tímbrico (compárese el segundo tema del *Bolero* con la cachucha de *I due Figaro*), o los golpes musicales a contratiempo. Éstos se situaban en la tercera parte del compás y tienen su origen en el bolero. Así lo demuestra su utilización en manos del joven ruso, que aunque acompaña el tema afandangado con el ritmo de bolero, la acentuación en el tercer tiempo carece de la constancia de lo que debería ser propio del género, aunque esté presente [Ejemplo 11].

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 244-245.



Ejemplo 11. Segundo tema melódico del *Bolero* de Dargomyzhski.

En realidad, en términos auditivos, este *Bolero* poco tiene de tal género, al margen del citado ritmo a modo de *ostinato* que impregna todo el tema principal. Y aun encontrándose en el *ostinato* es difícil que la escucha atienda a su son, debido, principalmente, a la distribución de los acentos. Dado que se superpone a la melodía del fandango, se pierde un elemento esencial: el acento de la tercera parte del compás, también ausente en la polonesa, que en el bolero habitualmente se reforzaba por medio de la armonía.⁹⁷ Lo que le queda al ritmo de bolero en esta obra es la función de generar movimiento, llevar hacia adelante la música, incluso con variaciones motivicas de su patrón fundamental. Aparecen gestos aislados en que se reproduce el patrón armónico-rítmico fundamental (con sus acentos), pero siempre con la finalidad de generar movimiento y volver al tema principal.

En cuanto a su estructura, aunque el *Bolero* deba gran parte a la forma sonata, la modulación armónica es escasa incluso en la sección de desarrollo –dotado ya de unos floreos en cierta medida orientalizantes–, lo que genera que se repita gran parte del mismo en la segunda exposición, culminando con una alegre coda para evidenciar la dominante. Este ensayo distaba del estilo más bien burlón de sus sucesivas composiciones sinfónicas (*Baba-Yaga*, entre otras), pero antecede la poca importancia que dará esta generación al desarrollo armónico, favorecida por la presencia de motivos melódicos sencillos.

La presencia de diferentes grupos instrumentales, a la francesa, especialmente en el segundo tema, es un recurso para dar color, destreza en la que un estudiante primerizo como Dargomyzhski tenía la obligación de entrenarse. Glinka, recién llegado de París, vino con la lección aprendida.

⁹⁷ Ver capítulo primero.

2.2. Glinka: El estatismo o una nueva concepción de la «nacionalidad rusa»

2.2.1. La *Jota aragonesa*: «Una armonía para gobernarlos a todos»

La *Jota aragonesa* es la única obra de tema español compuesta en la península por el ruso. Se basa en el material tomado de las interpretaciones de Félix Castilla y estuvo incentivado por sus ansias de estrenar alguna obra en Madrid.⁹⁸ Glinka, según su propio testimonio, «retuvo esta melodía en su memoria»⁹⁹ –aunque también la escribió en su *Cuaderno*–¹⁰⁰.

Antes de llegar a España el compositor había vivido otra experiencia profesional importante: su estancia en Francia y el conocimiento del mayor artífice de la orquesta romántica en Europa, Héctor Berlioz, junto a Felicien David. Y de ahí proviene su principal obsesión en este campo, el de la fantasía orquestal:

Me parece que es posible unir las exigencias del arte con las de nuestro tiempo y, aprovechando los perfeccionamientos logrados en la factura de los instrumentos y las técnicas de interpretación, componer piezas con las que comulgar de igual modo con los conocedores y público ordinario. [...] En España me encargaré de arreglar estas *fantaisies* que propongo. La originalidad de las melodías autóctonas me será de gran ayuda, máxime cuando nadie ha estudiado todavía este campo.¹⁰¹

Entre todos los materiales de los que Glinka disponía eligió para su primera obra aquellos relacionados con la jota. Es fácil discernir el porqué de su elección: tanto el contorno melódico escogido –por mucho que se tratara de una edición bastante difundida– como el escaso desarrollo armónico de la rondalla contaban con las características fundamentales para atraer la atención personal de Glinka hacia la creación de una obra sencilla, colorida y digna al mismo tiempo.

La melodía instrumental de la jota se caracterizaba –como casi todas las que recoge Glinka en su *Cuaderno*– por un abuso del recurso del floreo que tanto él como

⁹⁸ «Me he propuesto hacer un intento en español». *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 104.

⁹⁹ *Notas*, en *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 32.

¹⁰⁰ «Jota aragonesa», *Cuaderno*, en *Los papeles españoles...*, pág. 177.

¹⁰¹ Carta a Néstor Kúkolnik del 18 de abril de 1845, citada «It seems to me that it is possible to unite the demands of art and the demands of time and, employing perfect instruments and perfect performing technique, to compose pieces which communicate equally with connoisseurs and the ordinary public. [...] In Spain I shall set about these proposed *fantaisies*. The originality of the indigenous melodies will be a significant aid to me, the more so since up till now no-one has studied this field. And, in addition to something original, my unbridled fantasy needs a text or some positive data. We'll see when we get there whether I can undertake a Spanish vein; in any case, I shall endeavour to translate my impressions into sounds», David BROWN: *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985, pág. 243.

sus contemporáneos habían considerado tan propios de lo español.¹⁰² La alusión a la guitarra no podía faltar, para cuyo timbre Glinka eligió cuerdas en *pizzicato* combinadas con el uso del arpa. La incursión de la cuerda pulsada otorgaba el factor exótico tan manido de la identificación de la guitarra con lo español además de otorgarle tintes populares ligados al manido y querido *Volkegeist*.

La jota es un tipo de composición que se diferencia de las demás por el uso de un determinado tipo de verso, el octosílabo, al que se añade, a falta de una configuración rítmica tan identificable como la de las seguidillas (aunque sí se suele mantener el ternario mediante 3/4 ó 3/8), un patrón armónico muy sencillo. Consiste en la alternancia de tónica y dominante, sin presencia alguna de acordes de paso. De este modo la armonizó Glinka, sentando un precedente ante aquél mundo regido por el desarrollo armónico.

El tema principal de la *Jota aragonesa* de Glinka sigue el de cualquier jota convencional: A (repetido) A (repetido) y copla (calcando esta estructura dos veces de manera variada). Si Glinka hubiera dejado la composición de este modo podría haberla llevado al Teatro del Príncipe, ponerse sus zapatos y comenzar a danzar. De hecho, el único elemento que introduce la sensación de *fantasía* orquestal es una reducida sección de desarrollo que culmina con la vuelta del tema principal de manera enfática, además de una ampulosa introducción no temática.



Ejemplo 12. Copla de la «Jota aragonesa» del *Cuaderno* de Glinka, elegida para la obra orquestal *Jota aragonesa*.¹⁰³

La elección de la copla también es digna de mención. Glinka escoge la única que aparece bajo la denominación «jota aragonesa», a cuyo modelo seguramente quería mantenerse fiel. A ello se añade el hecho de que ésta era la que le ofrecía más posibilidades melódicas si la comparamos con el resto de melodías recogidas en su cuaderno. Entre ellas destaca la de continuar con la alternancia entre I y V sin acordes intermedios, característica más evidente de la obra y responsable de su estatismo armónico. Debido a que el centro melódico (y por ende armónico) de la copla se encuentra alrededor de la dominante, Glinka utilizó sobre ella un pedal de dominante en la sección de desarrollo –aunque habría podido utilizar una dominante secundaria–, creando una única y mínima tensión a la hora de volver al tema principal en tónica. El carácter modal de lo que Glinka recoge como jota de Asturias está lejos de esta alternancia intencionada.

¹⁰² Cf. Capítulo primero.

¹⁰³ *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 177.

Al margen de estas coplas melódicas, en España existían otras caracterizadas por la repetición de una nota en función de cuerda de recitado. Al ruso no le pasó inadvertida esta tendencia, presente tanto en la jota como en el fandango, y también la incluyó en la *Jota aragonesa*. La fuente de este fragmento no se encuentra en ninguno de los papeles de Glinka.

Si observamos atentamente, es probable, de hecho, que sea una invención propia, ya que la versificación, si queremos ponernos puristas, no se corresponde al usual octosílabo de la jota, sino a un imaginario verso de diez sílabas –por otra parte, también bastante común en el folclore español–. El parecido, aunque no idéntico, sí es evidente respecto a algunas de las fuentes que recogió en España [Ejemplos 12 y 13].



Ejemplo 12. Fragmento de la *Jota aragonesa* de Glinka.¹⁰⁴



Ejemplo 13. Fragmento de la *Jota de Valladolid (de Dolores)*, tomada el 7 de septiembre de 1845 y recogida en el *Cuaderno* de Glinka.¹⁰⁵

La presencia del intervalo de quinta justa entre la cuerda de recitado y la nota de caída fue más típico en el género de la jota, mientras que Glinka establece un semitono entre ellos, cosa que podría recordar más a otros géneros como el fandango. Nótese, además, la importancia que los adornos tienen en la versión de Glinka – además de la instrumentación, que combina clarinetes y oboes– para evidenciar rasgos de embrutecimiento, evitando los cánones del purismo francés. Estos recursos tendrán aún más importancia en la plasmación de cantos populares en su segunda obertura española, rasgo común para insertar toques de exotismo por los autores europeos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ M. I. GLINKA: *Capriccio brillante on the Jota Aragonesa. Spanish Overture n° 1*. Edited by M. Balakirev and N. Rimsky-Korsakov.

¹⁰⁵ *Los papeles españoles...*, pág. 179.

¹⁰⁶ Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011, pág. 53.

La *Jota aragonesa* de Glinka se presenta en un estadio intermedio a lo que más tarde sería el símbolo de todo un estilo. Al contrario de lo que ocurrió posteriormente, el compositor no evita el desarrollo modulante como parte central, que se presenta –incluyendo esta pequeña copla, sujeta a varias transposiciones– entre las dos grandes enunciaciones de los temas de la jota (A, A' y B –copla–). A su vez, la parte la introducción –cuyos temas, absolutamente desligados del género, vuelven aquí– hacen que la jota no se presente en su máximo esplendor. Sigue, en el fondo, la estructura de las obras pianísticas que reproducían jotas para interpretarlas en casa, sólo que dignificándola y dándole forma sinfónica. Con todo, Liszt en su estilización del canto español no hace ni remotamente una cita tan literal de esa misma pieza.

El elemento verdaderamente contrastante de esta obertura no es, en realidad, la copla o la parte B respecto al estribillo inicial. Realmente, y esto se observa aún con más claridad en la reducción de la obra realizada para piano por Balákirev (1862), el choque más fuerte de caracteres se encuentra entre la introducción y el resto de la obra. Melancólico y solemne, aunque realizado para presentar los temas de una danza alegre como la jota, quizás Glinka quisiera añadir un componente sentimental a la obertura a través, ahora sí, de las innovaciones técnicas en viento metal aprendidas de Berlioz (solos de las trompas y las trompetas).

Este sentimiento pertenecía a la música hispana donde, como en Rusia, «incluso en la alegre Andalucía» reinaba la melancolía. Pero también puede que aluda a la suya propia, componente que también resaltó años más tarde –quién sabe si basado en las palabras de Glinka– Vladimir Stásov acerca de los romances del ruso, en concreto aquéllos escritos para *Despedida de San Petersburgo*.¹⁰⁷ Y no hay más que recordar las palabras que rigen la jota en la que se basó el tema: «Hombre pobre y sin dinero enamorado y celoso hombre pobre y sin dinero...», añadiéndole a este tema el de la jota de Dolores, su Dolores de Valladolid, seguramente el motivo «misterioso» al que aludía José Ortega en su biografía, en concreto el tema de «Eche usted / eche usted como suele / alelís en el delantal / eche usted allá van / allá van».¹⁰⁸ Y es que no hay que olvidar que, según Glinka: «Y para sumarle algo original mi inagotable fantasía necesita un texto o un tema concreto. Veremos cuando llegue si podré llevar a cabo una ópera de aire español; en cualquier caso me esforzaré por transformar mis impresiones en sonidos».

Si algo se deja percibir aquí es ese espíritu de la fantasía que había llevado al autor a la composición de esta obra y la conjugación real de elementos populares, con otros de propia invención y de gran refinamiento artístico, a lo que se sumaba la orquestación. Un intento de estreno en el Teatro del Príncipe –imposible siguiendo el modelo sinfónico de Glinka, dado el tradicional repertorio que allí se representaba,

¹⁰⁷ В. В. СТАСОВ: *Статьи о музыке*. Москва, Музыка, 1978, пág. 258. [Vladimir STÁSOV: *Ensayos sobre música*].

¹⁰⁸ Cf. *Cuaderno*, en *Los papeles españoles...*, pág. 179.

especialmente ligado a la danza— habría dado una mejor idea de si realmente este tipo de obras eran «para todos los públicos». Glinka, al fin y al cabo, buscaba más bien honrar el estilo popular mediante una buena entronización —fácil de escuchar, además¹⁰⁹—, que es lo que habría supuesto su estreno en el Teatro del Circo. A la vuelta de España, con todo, estas *fantaisies*, que ahora sí se situaban en esa esfera de lo desconocido, sirvieron para allanarle la fama que ya se había formado.

2.2.2. De *Kamarinskaya* a *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*. La construcción de un símbolo

Delante y a poca distancia del carro júnebre una excelente orquesta iba tocando cosas tristes como la jota aragonesa, el punto de la Habana, la caña la muñeira y los toros del Puerto.

Redacción de *La Risa*¹¹⁰

La segunda obra compuesta a través de una amalgama de temas populares no está basada en caracteres hispanos. Es la protagonista de la famosa cita de Chaikovski, quien sostenía que en ella se localizaba «toda la música rusa, exactamente del mismo modo en que el roble se encuentra en el seno de una bellota».¹¹¹ Se trata de *Kamárinskaya*. El procedimiento es idéntico al que hemos visto, sólo que utilizando temas rusos: la variación —centrada exclusivamente en lo tímbrico— de diversas canciones populares de armonía sencilla. Mientras que la *Jota aragonesa* introducía un pequeño *excursus* en forma de desarrollo, *Kamárinskaya* prescinde de este recurso. En su lugar superpone otros temas que contrastan con el original no por medio de la armonía, sino por las dinámicas, el *tempo* o alguna ocasional inflexión armónica, en un giro al infinito que recuerda a la configuración de músicas con *ostinato* rítmico usualmente relacionadas con la danza.¹¹²

La oportunidad que otorgó la *Jota aragonesa* de presentar una estructura estática de gran tamaño fue el desencadenante de una importante evolución. Se sitúa en los precedentes de la *Kamárinskaya*, la obra sinfónica estática y del color por excelencia y que Glinka realizó antes de ponerse manos a la obra con la *Segunda obertura española*. La *Jota aragonesa* abrió la oportunidad de establecer una gran sección que sencillamente alterna los acordes de tónica y dominante del género, y en la que también está prácticamente ausente la tensión generalmente atribuida al desarrollo, tanto melódica como armónica.

¹⁰⁹ James PARAKILAS: «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston. Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193:155.

¹¹⁰ «Don Abundio estofado no existe!», *La Risa*, 15/IX/1844, pág. 2.

¹¹¹ «all in *Kamarinskaya*, just as the whole oak is in the acorn», citado, entre muchos otros, en: Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root...», pág. 190.

¹¹² *Ibid.*, pág. 191.

La amargura hacia la música rusa, debido a los continuos fracasos, le hizo tomar una determinación que hizo que el simbolismo de *Kamárinskaya* perviviera aún más. Después de su composición afirmó que había decidido acabar «con la música rusa, al igual que con los inviernos rusos», y que había decidido «cerrar la fábrica de canciones rusas, y dedicar el resto de fuerzas y aliento a obras más importantes».¹¹³

Y así fue. Una nueva pieza sobre temas españoles, *Recuerdos de Castilla*, compuesta durante su estancia en Varsovia en 1848, se reunió con la *Jota aragonesa* en el concierto que se celebró aquel 15 de marzo [o. s.]. La ciudad de Varsovia pertenecía de nuevo a Rusia tras un breve periodo de independencia producto de las rebeliones napoleónicas.

El mismo Glinka señalaba el estreno era «sólo un experimento»,¹¹⁴ y rehizo la versión para titularla *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*.¹¹⁵ Ya en 1851 anunciaba en una carta a su hermana que había reformulado el borrador de la obra para componer su *Segunda obertura española*.¹¹⁶ Fue estrenada en esta versión junto a aquel símbolo, la *Kamárinskaya*, en los conciertos organizados por Odoievski, el responsable de que *Jota* y *Recuerdos* pasaran a llamarse *Oberturas*, interviniendo también en la denominación de *Kamárinskaya*, antes titulada *Fantasia de boda* y compuesta a partir de materiales oídos en la recién conquistada Varsovia.

De *Recuerdos de una noche de verano en Madrid* se conservan varios manuscritos, entre ellos, el de 1848 y otro de 1851, además de otro de 1852 dedicado a la Sociedad Filarmónica, donde también se representó el 5 de febrero [o. s.]. La factura de *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*, al contrario que la *Jota aragonesa*, contiene un repertorio melódico heterogéneo (una jota, el punto moruno y las seguidillas) que se ajusta a la siguiente estructura general:

1. Introducción temática: elementos de las seguidillas y la jota
2. La jota: A (seis enunciaciones) + A' (otras seis más coda)
3. El punto moruno (A + A')
4. Seguidillas manchegas
5. Seguidillas (zona con más variaciones y recurrencia a los temas del comienzo)

¹¹³ «I am finished with Russian music, as I am with Russian winters»; «I have decided to shut down the Russian song factory and devote the rest of my strength and sight to more important labors», citado en: Francis MAES: *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. University of California Press, 2006, pág. 11.

¹¹⁴ «ТОКМО ОПЫТЪ», А. ЛЯПУНА; А. ОРЛОВОЙ Михаил Иванович Глинка. *Литературное наследие...* Tomo II, pág. 838.

¹¹⁵ Glinka presentó el título en francés, *Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid*, mientras que el primero se realizaba en ruso. A partir de ahora utilizaremos esta denominación por ser más distintiva que *Segunda obertura española*.

¹¹⁶ ЛЯПУНА; А. ОРЛОВОЙ: Михаил Иванович Глинка. *Литературное наследие...* Tomo II, pág. 838. Tal y como comentan los editores, las redacciones antiguas no se han encontrado en los archivos.

6. Coda (tema seguidillas y jota)

La disposición de los temas y la interacción entre ellos sigue el tópico de la *fantasía*, tan adorada para el ruso tras su vuelta de París. Al igual de lo que ocurría con *Kamárinskaya*, en *Recuerdo de una noche de verano en Madrid* las melodías no se superponen de manera completa, sino que Glinka las somete a variaciones e intercala elementos, especialmente en la introducción de la obra. Más que un *capricho*, como había titulado a la *Jota aragonesa*, se trataba de una *fantasía*, permitiéndose ciertos deslices respecto a las fuentes originales (que trascienden aquella pequeña copla inventada en la *Jota aragonesa*), sin con ello recurrir al desarrollo o a un proceso de variación sistemática en una zona central. El conocimiento de las fuentes originales permite, además, situar con facilidad en qué lugar se realizan estas ligeras recreaciones.

Aunque ya le hubiera dedicado una sinfonía entera, algo que Glinka no olvidó incluir en esta obra fue la jota, para él el baile nacional por antonomasia, en este caso tratado de un modo diferente. La obra comienza con los sones de la jota, como un recuerdo de aquello que había desarrollado con tanto afán en la península.

El elemento de jota que se presenta al inicio de esta obertura es una enunciación de un tema de copla, prescindiendo del insistente acompañamiento instrumental (rondalla) que caracterizaba a la obra anterior. Este tema no había sido utilizado antes, ni se encuentra en lugar alguno de las fuentes que conservamos de su viaje. No hay que olvidar que Glinka trajo en su maleta a un representante vivo del folclore español: don Pedro Nolasco Fernández Sandino, con quien convocaba, como había hecho antes en Madrid, fiestas en las que elementos folclóricos hispanos se intercalaban con los locales. En la Biblioteca Nacional de Rusia se conserva un manuscrito *La jota – Danse espagnole* firmado por Pedro Nolasco Fernández Sandino en mayo de 1852, es decir, después de que Glinka escribiera la obra en 1850.¹¹⁷ La factura más bien sencilla de la jota de Pedro –que recurre de nuevo a la rondalla de la jota aragonesa– nos hace dudar, sin embargo, de que fuera él el informante que buscamos.¹¹⁸

Las características melódicas de la jota entremezclan la característica cuerda de recitado con un melodismo más desarrollado, de una manera muy similar a la *Jota de Valladolid (de Dolores)* transcrita en su cuaderno. La melodía, con su carácter distintivo del género –presencia de intervalo de quinta justa entre la cuerda de recitado y la caída– se ajusta de manera mucho más precisa a la jota, incluso en versificación, y muy diferente de lo que ocurría en la breve alusión –casi burlesca– de la segunda copla en la *Jota aragonesa*.

¹¹⁷ Pedro Nolasco FERNÁNDEZ: *La Jota – danse Espagnole*. Para piano. Inscripción: «St.-Petersbourg 12 Mai 1852. D. Pedro Fernández». Signatura: Ф. 190 (М. И. Глинка), № 94 (л. 75 об.–76), Biblioteca Nacional de Rusia (San Petersburgo) [Российская национальная библиотека].

¹¹⁸ Cf. Anexos.



Ejemplo 13. Copla de la jota en *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*.¹¹⁹

Si la jota responde a la apacibilidad de las noches de verano españolas –con sus 12 enunciaciones y su armonía estática–, el siguiente tema incorporado, el punto moruno, constituye la sección que hoy al escucharla nos parece más característica de la península. Como se ha analizado en anteriores capítulos, poco uso se había realizado en Rusia de la cadencia andaluza –presente en el tema principal de la copla del punto moruno– a la hora de aludir a España, exceptuando, quizás, algunas inflexiones, precisamente realizadas por Glinka, en su primera obra española, *El conquistador*.

Este segundo tema utilizado en esta sinfonía, entresacado de lo que resultaba una canción de gran trayectoria en España,¹²⁰ contrasta especialmente con la refinadísima entonación de jota. Su factura está realizada básicamente mediante el recurso de medios orquestales que favorecían la presencia de un sonido menos limado. El primer tema está compuesto por una jota, de gran proliferación refinada en el salón –entre cuadrilles y rigodones, según las mismas palabras de Glinka, y de hecho hace su aparición en la obra insuflada por un airecillo de vals– y esta segunda proviene de fuentes muy antiguas como *La bola* o *El punto [o el paño] moruno*, cuya circulación en el mundo del folclore popular era considerable. Es por ello un bonito crisol de la España que visitó Glinka.

Mientras que la jota y el punto moruno eran géneros prácticamente desconocidos en Rusia, no lo era así el bolero, con lo que las herramientas para «extranjerizarlo» tuvieron que ser más enfáticas. El hecho de orquestrar una seguidilla para el gran público es un hecho sin precedentes, al margen del pequeño tema que Liszt cita en su *Rapsodia española*. La seguidilla como tal (y no el bolero estilizado) no era un género que tuviera una gran difusión en España, ni siquiera en su versión danzada allende las fronteras. Hasta las obras de generaciones como la de Falla este género no volverá a adquirir una presencia artística relevante.

Si el tema del punto moruno contrastaba con la jota por la factura orquestal –incluso armónica, con su clara alusión a la modalidad–, el de las seguidillas lo hace por la velocidad. Una de las primeras medidas que emprende Glinka para desprenderse del conocido género de salón es aquella de variar de manera sistemática el inquebrantable ritmo del bolero de los salones a través de figuraciones más complejas y, sobre todo, más rápidas. Siguió, a estos efectos, las indicaciones de Fernando Sor –y que habría

¹¹⁹ M. I. GLINKA: *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie pour orchestre des thèmes espagnols composée par M. J. Glinka. Éditée et dédiée à Mr. S. W. Dehn par la sœur du compositeur L. Shestakovf*. Mayence, chez les fils de B. Schott, [ca. 1860].

¹²⁰ Cf. apartado 1. 3. de este capítulo.

vivido en carnes en la península—: aceleró especialmente las manchegas, cuya diferencia con las que simplemente se indican como seguidillas sería precisamente una cuestión de *tempo*.¹²¹ Éste era muy distinto al paso más bien mediano al que respondían los boleros difundidos en Europa, aptos para el canto. Una de las particularidades de la factura de Glinka en esta obra es la de transformar dos temas de acompañamiento —seguramente guitarrístico— y con una gran presencia rítmica, en protagonistas, desligándolos de su posición secundaria, realizando, incluso, variaciones sobre su escasa melodía.

Respecto a la copla de seguidilla, de las tres recogidas Glinka optó por utilizar aquella de *Un pájaro picando (Madrid)*¹²² —seguramente obtenida del zagal—.¹²³ Para crear contraste con los elementos básicamente rítmicos presentados anteriormente, de todas las fuentes que tiene en su haber elige aquella que tiene más desarrollo melódico y que se aleja en mayor medida de los tópicos del recitado, del mismo modo en que ocurría en el caso de la *Jota aragonesa*.

Estructuralmente el bloque de las seguidillas se presenta en la obra en tercera posición, tras la jota y el punto moruno, y es el de mayor volumen, precediendo a la parte rápida de las primeras manchegas con la algo menos veloz de las segundas, también denominadas manchegas. También es la sección que sufre más variaciones, contando incluso con interludios que remiten a la introducción en claro contraste con la uniformidad de la jota. Las agrupaciones de notas por tercetas de estas intromisiones —casi ambientales— podrían hacer alusión a la afinación de una guitarra. Este fragmento correspondería, por posición, a la parte central de la obra, aquella que usualmente se relaciona con el recurso del desarrollo. Su armonía sigue sin verse afectada, pero existen algunos indicios de elaboración, más que en otros lugares de la obra.

Y es que la cita de elementos populares hispanos se realiza de una manera bastante menos literal que en la anterior obra española. La jota suena en la lejanía, sin su rondalla, y las seguidillas contienen puntos de variación melódica que el ruso no había osado realizar en la pieza anterior. Nos encontramos ante una sinfonía de temas populares, no una sinfonía de danza (o más bien danza pura) precedida por una introducción e intercalada por un discreto desarrollo como era la *Jota aragonesa*.

Con todo, el principio sigue siendo el de la variación, muy lejano al del desarrollo, y por tanto en la tónica de la nueva línea musical que Glinka acababa de inaugurar. En este sentido, una de las técnicas más llamativas es el método de cambio de un tema a otro. Y es que Glinka no sólo se olvida del desarrollo, sino también de cualquier tipo de puentes o secciones intermedias, convirtiendo su composición en un

¹²¹ Javier SUÁREZ PAJARES: «El repertorio bolero en la primera mitad del siglo XIX», en *Catálogo del Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid, MEC, 1992, pp. 161-169.

¹²² *Cuaderno*, en *Los papeles españoles...*, pág. 173.

¹²³ Cf. Capítulo II: 4.3.1 «Un saloncito folclórico en la capital».

mosaico de piezas prácticamente independientes, en lugar de las complejas pinceladas unificadoras que obsesionaban al resto de artífices sinfónicos de Europa. El paso de unas secciones a otras se realiza generalmente con la naturalidad suficiente como para no necesitar de puentes intermedios: a la jota en la tonalidad de la mayor le sigue punto moruno en re menor, que a su vez se transforma en seguidilla mediante un tímido cromatismo que lo lleva fácilmente a mi mayor, que seguidamente pasará en las segundas seguidillas a mi bemol mayor por medio de otra relación cromática –luego de nuevo a mi mayor y de ahí al la menor, tonalidad con que acaba la obra–. Las inflexiones a otras tonalidades se pueden declarar inexistentes debido a la estabilidad, tanto de la jota –ya mencionada– como de las seguidillas, que contenían ocasional –y osadamente– algún acorde de paso.

Así se fue fraguando el mito de la música rusa «sin desarrollo», al igual que más tarde Rusia se convirtió en el símbolo de los iconos. Mucho de ello tenía su origen, sencillamente, en una manera diferente de hacer respecto al dogma germánico, a lo que se sumaba la orquestación francesa y la idealización del mundo de lo popular. A ello se le añadirá, más adelante, una intención deliberadamente orientalizante a la que Glinka, debido a la toma literal de las fuentes, todavía no había llegado.

2.2.3. Las oberturas españolas: un clasicismo romántico

Sentir del aire de la noche, de la brisa, sentir la atmósfera que se manifiesta en la música rusa por vez primera y con inusitada fuerza en la obertura de Glinka *Noche en Madrid* y promueve el nacimiento y el desarrollo de una orquesta de sutiles sensaciones.¹²⁴

Estas palabras de Boris Asafiev dan cuenta de un rasgo esencial de la segunda obertura: no necesita de aquella pompa solemne que precedía a cualquier sinfonía que se preciara y que era necesaria a la hora de su estreno en las grandes salas de orquesta. El aire romántico y melancólico antecede a cualquier tipo de formalidad en *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*, que inicia con una melodía neutra, no tomada de lo hispano, y que podría pertenecer a cualquier cultura. Glinka se sirve de este recurso al igual que utilizaba un tipo de escalas fantásticas cuando aparecía alguno de los personajes pertenecientes a otros mundos en su ópera *Ruslán y Lindmila*. Glinka ya no se encontraba en Madrid intentando estrenar algo «a todo correr».

Nos encontramos ante una introducción compuesta a través de elementos que podrían remitir a la afinación, en concreto de una guitarra, en lugar de los fuertes ritmos de metales de pompa y circunstancia. La guitarra —que en este caso está simbolizada por toda una orquesta y que a su vez representa al «pueblo español» en su «esencia»— a través de las cuerdas que tradicionalmente la compone (mi, si, sol — aunque alterado para conservar la escala de mi mayor, que además coincide la sonoridad propia de la escala andaluza—, re), afina el re y un fa en búsqueda del mi final. El la queda ausente de este conjunto, pero así el compositor aprovecha las notas de los acordes de la escala de mi, un mi menor y en cierta medida modal. Finalmente la afinación llega, y como no podía ser de otra forma de manera: pura, debido a la indicación del maestro de que se ejecutara *ex profeso* con la cuerda al aire del violín.

¹²⁴ «Чувство ночного воздуха - чувство воздушности, чувство атмосферы проявилось в русской музыке впервые с необычайной силой в увертюре Глинки *Ночь в Мадриде* и способствовало рождению и развитию оркестра тончайших ощущений». Борис В. АСАФЬЕВ: «О русской природе и русской музыке», *Советская музыка*, n° 5 (1948), pág. 36 [B. ASAFIEV: «Sobre la naturaleza y la música española», *Música soviética*]. Citado en Л. Н. Раабен: «Скрипка в оркестре Глинки...», pág. 178.



Ejemplo 14. Comienzo de *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*.¹²⁵

Toda la ideología del romanticismo y a la que habían conducido tanto *Kamárinskaya* o la *Jota aragonesa* queda plasmada en este fragmento, más expresivo que una declaración de intenciones de cariz herderiano. Están en ella todos los elementos necesarios para caracterizar a su «pueblo» tan querido: inocencia –plasmada en los sucesivos intentos de afinación–, pureza –¡qué decir de ese mi alcanzado, prístino!– y autenticidad, sin ninguna modificación armónica que pudiera empañarlo. No sabemos si Boris Asafiev hubiera visto, como nosotros, aquí la afinación de una guitarra, pero al menos lo intuía a través del aire fresco que proclamaba como único en esta sinfonía.

Dentro de la mirada de habilidades normalmente ensalzadas del compositor –el primero que escribió una sinfonía «rusa», que realizó una ópera «rusa», etc.– lo más valorado de Glinka como creador fue el hecho de que fuera el primero –según estos estudiosos– capaz de «elaborar» el folclore en lugar de calcarlo. Evidentemente los creadores de esta tradición historiográfica han dado especial importancia a esta supuesta capacidad de Glinka en relación a la música rusa. Esta habilidad sobrenatural fue la que permitiría lanzar el crecimiento del posterior desarrollo musical ruso, aquella bellota por la que podría comenzar a crecer el árbol entero, que diría Chaikovski.¹²⁶

En cuanto a la proeza principal de Glinka, esa capacidad para reelaborar la cita directa, en realidad, ciertos ejemplos, ya mencionados en referencia al siglo XVIII, determinan que esta práctica no constituía una novedad. No obstante, grandes diferencias se establecían respecto al siglo XVIII, yendo la invención más allá de la

¹²⁵ M. I. GLINKA: *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie pour orchestre des thèmes espagnols...*

¹²⁶ Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root...», pp. 189-212.

simple recreación melódica, y adoptando ciertos métodos de creación europeos – italianos y franceses–. Así que, paradójicamente, fue el cosmopolitismo –de nuevo– lo que hizo a Glinka sentirse más «ruso»,¹²⁷ por ello quizás decidió abandonar definitivamente la música rusa, como dijo tras la composición de *Kamárinskaya*. De esto se quejarían amargamente autores como Vladimir Verstovski, quien llevaba introduciendo canciones rusas en al menos tres óperas hasta el triunfo de Glinka, y cuya «rusicidad» por ser tan habitual se hacía literal y demasiado poco «artística» para sus oyentes.¹²⁸

El estatismo como paradigma de la estructura armónica es uno de los parámetros fundamentales que rigen a ambas obras españolas. Y es que los métodos de contraste, al estar ausente la tensión armónica, se realizan de manera diferente. Cambios de textura y *tempo* serán en este sentido muy interesantes, pero Glinka también se vio afectado por la revolución orquestal que asolaba Europa, imprescindible para introducir todos estos matices.

La orquestación ha sido uno de los aspectos más destacados en estas obras en que el color comienza a predominar sobre la forma. Entre ellas el influjo de Berlioz tiene su manifestación más inmediata en la utilización del arpa y de grandes y diversos grupos de percusión (castañuelas, caja, tímbricos),¹²⁹ que en ocasiones se convierten prácticamente en protagonistas. El embrutecimiento tímbrico que intentaba señalar en ciertos puntos de la anterior obertura –y que sigue siendo uno de los grandes tópicos melódico-tímbricos de ésta– se enfatiza a través del uso de este tipo de instrumentos no armónicos. Normalmente se considera que la *Segunda obertura española* es la que lleva a su culmen las capacidades orquestales de Glinka. La disposición de diferentes planos sonoros –que incluso aportan elementos espaciales, como los de cercanía y lejanía– es la principal responsable de este calificativo, en esta ocasión influido por Berlioz.

El afán por la variedad tímbrica, o el pintoresquismo, está dado no sólo instrumentalmente, sino también melódicamente. Glinka añade en *Recuerdos de una noche de verano en Madrid* pequeñas notas en disonancia –ya presentes en la *Jota aragonesa*, pero no de manera tan enfática– con las que el conjunto adquiere, no tanto una sensación de heterofonía (aunque también está presente), sino más bien la impresión de hallarse ante un instrumento distinto. En palabras de Glinka: «Cuanto más

¹²⁷ Cf. R. TARUSKIN: *Defining Russia Musically*...

¹²⁸ Cf. en cuanto a este tema el texto de Neverov citado en: R. BROWN: *Memoirs*..., pág. 113.

¹²⁹ Лейла БАЯХУНОВА: «Франко-испанские влияния в творчестве Глинки. Новаторство “Испанских увертюров”», en М. П. Глинка: к 200-летию со дня рождения материалы научных конференций. Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006, pág. 167. [Leila BAYAJUNOVA: «La influencia hispano-francesa en la obra de Glinka. La innovación de las “Oberturas españolas”», M. I. Glinka: a los 200 años de su nacimiento, acta de conferencias].

movimiento, cuantos más giros serpenteantes se den con los arcos, mejor es la orquestación».¹³⁰

Su alumno Balákirev, como veremos, se distanciará en gran medida de este modelo alegre y pacífico de Glinka. Se situó en una posición más cercana, de alguna manera, al modelo de la Hermandad y la oscuridad que desprendían los textos de Néstor Kúkolnik (recordemos la canción «Corre, mi fiel e impetuoso caballo»). El modelo de Glinka no se estableció hasta décadas después –probablemente no se pueda hablar de ello hasta Rimski-Kórsakov–, momento en que su aportación considerada valiosa y novedosa, pero siempre bajo el nombre de *Kamárinskaya*, aceptando de soslayo la influencia de las obras españolas sobre el género.

2.3. «Los otros»: boleros instrumentales y una jota vocal rusa

La obra española de Glinka no estuvo reservada a los teatros o a las salas sinfónicas. Su voluntad de «comulgar de igual modo con los conocedores y público ordinario»¹³¹ también se manifestaba a través de piezas para salón.

Una de las primeras obras españolas que ejecutó para adaptarlas al piano fue el *Jaleo de Jerez*, compuesta en Varsovia durante el viaje que realizó en marzo de 1847. El homenajeado fue el príncipe Iván Paskévich de Varsovia, quien quería enmendar una curiosa ofensa mediante continuas invitaciones. En cierta ocasión don Pedro, ignorante de que se encontraba ante un príncipe, no se había quitado el sombrero tras un furtivo encuentro a caballo y el príncipe se fue airado sin darse cuenta de que estaba delante de un extranjero, ofendiendo a su vez al compositor ruso. El *Jaleo* llegó a ser representado en su versión orquestal, danzado –quién sabe con qué coreografía–, además de una versión abreviada de la *Jota* y un arreglo para trombón obligado de su reciente obra *La oración*, que aunque no era de tema español sí estaba dedicada a don Pedro Nolasco.

Pero no fue únicamente el *Jaleo de Jerez* la danza que dio a conocer Glinka en Varsovia. Otra de las obras españolas difundidas a través del piano fueron las mollaras. «Para otros géneros existe la posibilidad de utilizar el rasgueado combinado con el punteado o arpeado, como en las “mollaras”», decía Matías de Jorge Rubio.¹³² Y es que, como ya se ha señalado, existen numerosas ediciones, incluso españolas, de esta obra. La escuchara Glinka en el salón –protoflamenco o de corte burgués– o en el teatro, las mollaras, al igual que la jota aragonesa, debían responder a patrones rítmicos y melódicos muy determinados y por ello fácilmente reconocibles.

¹³⁰ «Чем больше движения, змеиных извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка». *Ibid.* [Rabeen], pág. 174.

¹³¹ Carta a Néstor Kúkolnik del 18 de abril de 1845, citada en D. BROWN: *Mikhail Ivanovich Glinka...*, pág. 243.

¹³² G. CASTRO BUENDÍA: «Los otros fandangos, el cante de la madrugada y de taranta...», pág. 86.

De hecho, pocas diferencias se pueden establecer entre las mollaras de Glinka y las ediciones españolas. Las fuentes españolas datan de los años 70 están alejadas de aquella fascinación por el virtuosismo de la época en que vivió Glinka en España y son las que se asimilan con más facilidad al estilo del ruso. Una de las discrepancias, sin embargo, podría resultar indicativa: se trata de la omisión de los primeros compases que siempre presentan las ediciones españolas, precisamente aquéllos que otorgan el carácter de seguidilla. Esta omisión que presentamos aquí en versión de Cristóbal Oudrid –siendo el resto muy similar a la del compositor– podría darse por la voluntad de Glinka de adaptarse al «tempo de mazurca» que encabeza el impreso, hecho significativo encontrándose en una conquistada Varsovia. Al mismo tiempo se desvinculaba del conocido tema rítmico emparentado con el bolero.



Ejemplo 15. *Mollaras de Sevilla* arregladas para piano, Cristóbal Oudrid.¹³³

Pero éstas no eran las primeras obras de carácter español que Glinka realizaba para piano: anteriormente a su viaje por España ya había hecho una incursión en el género a través de la adaptación al piano de su bolero «Espera, mi fiel caballo impetuoso». Al contrario que estas piecitas, pequeñas, para piano, la elaboración y el pianismo del bolero de la época de la Hermandad adquiere en esta composición más empaque, y está dirigida a un nivel más alto de interpretación. Va, en efecto, más allá que el tema del bolero, permitiendo un interludio virtuoso que se acerca al concepto de desarrollo que Glinka estaba intentando eludir después de su viaje a España.

En cuanto a la romanza *Querida* (1847) [*Милочка*], compuesta también en Varsovia, Glinka se mueve en parámetros similares a las canciones de su época anterior, aunque siempre con matices. *Querida* se inspira en lo que en su *Cuaderno* se presenta como «Jota de Valladolid». La particularidad de esta obra es, precisamente, su profunda «rusificación», y no sólo por el idioma en el que se presenta.

*Querida*¹³⁴

Entre las exuberantes bellezas que exhibía con orgullo
no existían murmuraciones;
acerca de ella gritaban, para ella apenas audible.

¹³³ Cristóbal OUDRID: *Mollaras de Sevilla*. Madrid, Antonio Romero, 1871.

¹³⁴ La palabra original rusa, *милочка* [*milochka*] contiene en ruso el doble significado tanto de «querida» como de «dulce», presente continuamente en el texto y dificultando su traducción.

Suspiraban y decían:
¡qué dulce es!
Suspiraban y decían:
¡qué dulce es!

Encantadora como la sonrisa de Lelia¹³⁵
Su alma, pura como el día,
como un esplendente ángel de Rafael.
Ella, radiante de bondad.
Ella, radiante de bondad.

A veces habladora descuidada,
otras triste y siempre dulce
juguetona como un niño travieso,
alegre como un pajarillo de la mañana,
alegre como un pajarillo de la mañana.

En ocasiones en ella se ocultan los sentimientos
en otras la tristeza agita su pecho
Y los pensamientos del corazón luchan por ella
Y la gente la llama Querida,
Y la gente la llama Querida.¹³⁶

A primera vista podría parecer que ese querido, dulce y primaveril amor era fruto de España o alguno de sus flirteos a su vuelta del viaje. Da que pensar el nombre Lelia, muy similar al de Lola —y de hecho usualmente transcrito de esta manera por los anglosajones—. Si así fuera nos hallaríamos de manera más probable ante su Lolita de Valladolid, Dolores Termens, quien aportó la melodía al bagaje del ruso, que a aquélla

¹³⁵ Ser mitológico ruso, Lelia o Lalia era la hija de la diosa de la belleza, amor y fertilidad. Estaba asociada comúnmente con la primavera.

¹³⁶ La traducción del original es nuestra:

В числе красавиц гордо пышных
Ее молва не назвала;
О тех кричат, - о ней чуть слышно;
Вздыхнут и скажут:
Как мила!

Прелестна, как улыбка Лея;
Как день, чиста ее душа;
Как светлый ангел Рафаэля,
Она роскошно хороша,

Порой беспечно говорлива;
Порой грустна и все мила.

Как резвое дитя, игрива,
Как утром птичка, весела,

Порою чувства в ней таятся;
Порою грусть волнует грудь;
И думы сердца к ней стремятся,
И люди Милочкой зовут.

de Granada, cuyo recuerdo podía no ser muy grato dado el fin infructuoso de sus relaciones tras intentar llevarla a Madrid.

Pese a que haya indicativos que nos puedan llevar a la península ibérica no hay que olvidar que la romanza estaba dedicada a su hermana Liudmila Shestakova, cuyo nombre es también similar fonéticamente y del que sin duda hay referencias directas: *мила* [*mila*] significa querida y dulce al mismo tiempo, palabra que se repite constantemente en el poema, precedido por un Lelia que probablemente sea una referencia al comienzo de su nombre de pila. Liudmila significa literalmente «amada por el pueblo», tópico del poema para el que, curiosamente, elige Glinka el país cuya música popular (entre algunas comillas, como hemos visto) creía conocer más de cerca. Se desconoce la autoría del texto del poema, pero dada la presencia de este toque personal pudiera haber sido el mismo Glinka.

Si pudiera haber alguna duda de que Glinka rusificara el nombre de su destinataria —o sencillamente lo dedicara a todas sus queridas «Lolitas»—, no la hay en el caso de la música, cuya huella hispana queda prácticamente escondida.



Ejemplo 16. *Querida*, de Glinka, 1847.¹³⁷



Ejemplo 17. Fragmento de la «Jota de Valladolid».¹³⁸

Melódicamente se establecen muy pocas diferencias entre ambos fragmentos [Ejemplos 16 y 17] apenas reducidas al recurso del adorno para otorgar más variación la repetición de notas. Además, encontramos una mayor movilidad rítmica para darle más flexibilidad a la entonación de la voz y un énfasis a las sílabas tónicas (figuras largas) y átonas (figuración más breve). Sin embargo, el peso armónico que imprime genera una sensación auditiva distinta muy en consonancia con los tópicos de la canción rusa.

¹³⁷ Partitura tomada de www.notarchiv.ru, fecha de consulta 20/1/2015.

¹³⁸ *Cuaderno*, en *Los papeles españoles...*, pág. 179.

En esta ocasión observamos la versatilidad del autor con el material español. Al igual que era capaz de mantenerlo intacto en ocasiones se sirve de él para imprimirle una armonía que es la que corresponde al estilo opuesto: el de salón. Muchos investigadores han definido las características de este género,¹³⁹ que se corresponden a las que utiliza Glinka de manera deliberada.

Por ejemplo, saltos descendentes de quinta estaban establecidos como un cliché de canción de salón rusa y aquí se presentan aprovechando el rasgo intrínseco a la jota: la diferencia interválica de quinta entre la cuerda de recitado y la nota de caída. Es posible que Glinka utilizara esta ligazón de manera intencionada. La armonización, por el contrario, va mucho más allá de la alternancia de tónica y dominante que había adoptado el ruso sin reparos en sus sinfonías para la adaptación de la jota. Existen flexiones a tonos cercanos, e incluso cadencias enfáticas para marcar los cambios de sección y crear un tipo de tensión armónica mayor; en concreto en la repetición del verso «Suspiraban y decían: ¡qué dulce es!».

Y es que aquí Glinka regresa, de hecho, a sus orígenes, aquellos en que la repetición estrófica –casi hipnótica– se tornaba esencial en las canciones, tal y como hemos visto, y en la que incluso era costumbre repetir el último verso de cada estrofa como se hace precisamente aquí, en ocasiones cierta alusión, por cierto, al estilo de bolero español. Así, el estilo de salón es completo, incluso aquellas burdas imitaciones de bolero –aunque Glinka las reprodujera con bastante exactitud– que había realizado previamente a su estancia en Francia. Pero estas repeticiones también se adscribían a ciertas modalidades de jota, elegante excusa de la que se podía servir Glinka.

La canción se impregnaba, debido a la elección de un *tempo moderato* y a este tipo de guiños al doliente género de salón ruso, de ese aire melancólico al que también Glinka quería dotar a los españoles, unión de caracteres que en esta composición es capaz de conjugar. No olvidemos la frase que establecía que: «No hay ninguna duda de que nuestra doliente canción rusa es hija del Norte, que fue enviada a nosotros de alguna manera por los pueblos del Este, y es que sus canciones son también tristes, incluso en la alegre Andalucía». Dentro de este carácter también aflora, tras una escucha detenida del repertorio, un cierto prototipo de melancolía dulce, dentro de la que también se incluye –no sólo por las palabras elegidas por Glinka– esta canción.

Si aún nos quedaran dudas respecto a la voluntad de Glinka de identificar Rusia y España a la vuelta de su viaje, debemos recordar la importancia de la *Polonesa en fa mayor*, que en su primera redacción se denominó *Bolero espagnol*.¹⁴⁰ El habitual

¹³⁹ Desde R. TARUSKIN: *Defining Russia Musically...*, a Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007, o Boris GASPAROV: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005.

¹⁴⁰ Анастасия С. ЛЯПУНОВА: *Михаил Иванович Глинка. Литературное...*, pág. 834.

intercambio entre estos dos géneros ya ha sido recorrido a través de este texto,¹⁴¹ pero ningún autor había manifestado de manera tan patente la conexión entre ambos.¹⁴²

La *Polonesa*, como buena obra dedicada a un nuevo zar, como era el caso, en este caso el recién proclamado Alejandro II, presenta todos los tópicos de las composiciones de carácter triunfal y heroico. Por una parte, los intervalos de cuarta y quinta justa en un primer tema de la exposición en tiempo rápido, y por otra, un tema B más introspectivo. Tintes de heroísmo y de reflexión, como corresponde a cualquier monarca y representativos del género sinfónico en sí, se recogen en esta contraposición de caracteres de los dos temas de la exposición.

El tema del bolero, presentado con el patrón rítmico y armónico por el que era conocido en la Rusia del momento, sólo aparece para crear tensión antes de la llegada de la reexposición. Se situaba de manera idéntica, por cierto, a como lo había realizado su predecesor Alexander Dargomyzhski, cuyo *Bolero* sólo presenta las características del género español en ese preciso instante.

Este pequeño guiño apenas sin trascendencia es sin embargo significativo de una nación a la que, tras haber conquistado Polonia prácticamente en su totalidad, sus próximos objetivos –y así lo demostraba la conquista de Crimea– se situaban en el Oriente, con todo –y todas las naciones– que eso conllevaba.¹⁴³

3. Balákirev: el joven prometedor

3.1. Devaneos con el salón español

Mili Balákirev, antes de ser el padre de toda una generación –la que conformaría el épico grupo de los Cinco– fue hijo de la anterior. De hecho, aquél compositor a quien Rimski-Kórsakov definía como «medio ruso y medio tártaro»¹⁴⁴ fue uno de los destinatarios, junto a Vladimir Stásov, de los frutos que Glinka había recogido durante su viaje.

Como buen ruso inserto en la tradición de la música de salón, Balákirev había compuesto la *Canción española* (1855), que se publicó dentro de la colección *Tres canciones olvidadas* en 1908. También aquí, al igual que en el resto de composiciones estudiadas,¹⁴⁵ pervive un tópico musical: el carácter de bolero. En el ejemplo

¹⁴¹ Cf. Capítulo primero: «Polonesa... ¿o bolero? La música del seductor español».

¹⁴² Más tarde le sugirió también a Stásov interesantes preguntas, cf. «Capítulo IV».

¹⁴³ Cf. Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Alexander II to the abdication of Nicholas II*. Princeton University Press, 2000.

¹⁴⁴ Nikolay RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale*. Pierre Lafitte, 1914, pág. 16.

¹⁴⁵ Cf. Capítulo III: 4. «Hable español». Las canciones de estilo hispano en la obra de Verstovski, Glinka y Dargomyzhski».

presentado [Ej. 18] se percibe una transformación de la figura principal ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{♩}$), acompañado de la utilización de un floreo armónico que acentúa el intervalo de semitono (c. 4). Es éste recurso un tópico presente en otras canciones, tal y como habíamos visto en el *El conquistador* de Glinka (1832).

Ejemplo 18. *Canción española*, M. Balákirev (1855).

La letra completa de la canción, tomada de un poema del escritor Mijaíl Mijaílov, (1829-1865) presenta todos los estereotipos que deambulaban alrededor del rincón hispano del salón ruso.

Canción española

¿Duermes, chiquilla mía?
¡Abre la puerta, presto!
Llegó al fin el momento anhelado:
ahora podemos huir.

Si tu pie no está calzado
ponle tu zapato de satén.
Mas verás que durante el camino no será necesario
¡el torrente nos llevará con él!

A través de la corriente del Guadalquivir
nos iremos, ¡amiga mía querida!
Llegó al fin el momento anhelado:
Tú eres mía ahora; y yo, tuyo.

(Letra: Mijaíl Mijaílov, Música: Mili Balákirev, 1855).¹⁴⁶

¹⁴⁶ La traducción del original es nuestra:

Спишь ли ты, моя девица?
Отворяй скорее двери!

En el texto se observan los tópicos de la *pasión sexual* recurrentes de la canción hispana en Rusia. Incluso el comienzo de los versos («¿Duermes...?») es similar al de las famosas canciones de Pushkin *Aquí estoy*, *Inesilla* y *En el céfiro nocturno*, también musicalizadas por Glinka antes de emprender su viaje a España. A esta cita literal se suma el tópico del amante que aguarda —bajo la ventana o en el quicio de la puerta, como en este caso—, además de las alusiones a todo aquello que pueda intuirse bajo la falda y la inevitable visión del Guadalquivir. Es reseñable que en este texto esté presente un elemento que fue ganando presencia hacia finales de siglo: la huida y el peligro de muerte (dominante, por ejemplo en la balada de temática española «Corre, mi fiel caballo impetuoso» de Glinka, 1840). Enlaza, además, con el orientalismo y la voluptuosidad que unía la descripción de todos los países que se adscribían al marco de lo exótico.

Balákirev acabó por radicalizar esta misión de dignificación de lo hispano, independizándolo definitivamente de la voz y el baile, sus pilares *rusos*, y de salón, esenciales. De hecho a él no le hizo falta emprender un viaje a tierras lejanas. La identificación con aquello que se encontraba allende los mares —en ocasiones incluso inventada— se realizaba a través de técnicas en las que la ilusión era mucho más fuerte que la realidad. Este género ambiguo de canciones, que incluso Glinka perpetuaría después de su viaje mediante *Querida*, fue completamente inconcebible para Balákirev después de haber probado el pastel de lo «extraño». La continuidad que lo español tuvo en su repertorio después de guisar con los ingredientes de Glinka es una viva demostración de ello, y será tratado en sucesivos capítulos. Sin embargo, como todo principiante, tuvo que continuar los pasos de su maestro y realizar estas obras que se situaban en ese difícil «limbo» entre la realidad y la fantasía.

Час настал давно желанный:
Можно нам бежать теперь.
Если ножку не обула
Ты в атласный башмачок,
То не нужно, ведь дорога
Нам идет через поток!
Чрез струи Гвадалквивара
Мы пойдем, друг милый мой!
Час настал давно желанный:
Ты моя теперь, я — твой!

3.2. La «rondeña-sonata» zíngara o el *Fandango-Étude*

*La rondeña, a veces lánguida y como abandonada a un instinto, semeja que arrulla los sueños de un amor inconsciente y con una fuerza verdaderamente magnética cierra nuestros párpados, meciéndonos en una nube de celestes ilusiones.*¹⁴⁷

Balákirev pasó por el tutelaje de Glinka tras la vuelta del maestro de su larga estancia en Varsovia. El joven estudiante apuntaba hacia un objetivo: seguir la «moda» que había asentado su maestro, la de ser un «compositor ruso» y adscribirse a los cánones «nacionales». A su prematura edad, dieciocho años, en 1855 había compuesto las *Variaciones sobre Una vida por el zar*, la *Gran fantasía sobre aires nacionales rusos*, una *Gran fantasía* (op. 4) y otra serie de canciones, como la que se ha descrito en el anterior apartado, de estilo similar al del Glinka de los años 1830 —todavía vigente en el salón de los 50—.

A lo largo de la realización de la tesis doctoral se ha podido encontrar el manuscrito inédito del *Fandango-Étude*, una de las primeras piezas de piano de Mili Balákirev, del que hasta el momento sólo se conocía su reelaboración tardía por el autor y cuya edición presentamos en los anexos. Su fuente era la *Rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano* llevada a Rusia por Glinka y sacada a la luz a lo largo de la realización del trabajo de tesis doctoral.

Si cualquier aspecto de la música española ya era de por sí un desafío, la *Rondeña de Francisco Rodríguez Murciano* lo era aún más, con creces, sobre todo si la comparamos con el resto de sencillas melodías que inundan los papeles de Glinka. De aspecto modal, más que ninguna otra, con abundantes disonancias y sin elemento identificativo como el ritmo de bolero, estaba muy alejada del contacto con lo español que tuvieron Balákirev y sus contemporáneos, restringido a una canción de salón más o menos sencilla. Ni el mismo Glinka se había atrevido con ese material que insistía en relacionar con Oriente: «Todos mis intentos de componer a partir de las melodías andaluzas fueron en vano, la mayoría de ellas estaban basadas en escalas orientales, totalmente distintas a las nuestras».¹⁴⁸ La *Obertura sobre un tema de marcha española*, como veremos, entrañó para Balákirev menos problemas que esta primera pieza.

Además de una formación ubicada entre las alfombras de los salones aristócratas, existía un tipo de instrucción, como demuestran muchos análisis del mismo Glinka de la época de *Una vida por el zar*, mucho más alemana de lo que cabría esperar en el padre del nacionalismo ruso. En efecto, tal y como Denn había formado a Glinka, Karl Eisrach formó a Balákirev.

¹⁴⁷ J. M. BREMON: «La rondeña», *El Guadalquivir*, 5/VI/1839. Citado en: Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña...», pág. 14.

¹⁴⁸ «My many attempts to make something of the Andalusian melodies were fruitless, since most of them were based on Eastern scales, entirely unlike ours». D. BROWN: *Memoirs...*, pág. 213.

Quedan restos de esta formación en la obra, construida según la estructura canónica alemana: la forma sonata, aunque la forma comience a ser esencialmente rusa, sobre todo *balakireviana*. El *Fandango-Étude*, a pesar de estar basado en una composición tan heterogénea –fundamentada prácticamente en acompañamientos adornados, o adornos de acompañamiento– como la *Rondeña* de El Murciano, estuvo constreñida a este tipo de disposición.

Al margen de que finalmente su maestro no estuviera del todo satisfecho con su resultado final, Balákirev debió de atender a unas normas fijadas por él. Se percibe en la estructura de su *Fandango-Étude* el respeto por la alternancia entre coplas y el acompañamiento guitarrístico propiamente dicho, marcando una diferencia con la obra del Murciano, que básicamente se formaba a través de variaciones sobre los acompañamientos, dejando de un lado las coplas.



Ejemplo 19. Fragmentos de los primeros compases *La rondeña* de Francisco Rodríguez Murciano y el *Fandango-Étude* de Balákirev.¹⁴⁹

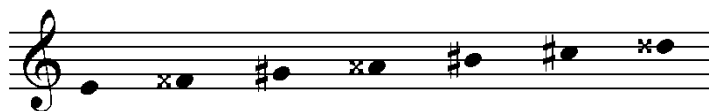
El Murciano mantiene la sonoridad del modo de mi –con el sol alterado, como corresponde a la escala andaluza–. Sin embargo, Balákirev utiliza una escala de tipo zingaro, haciendo énfasis en la segunda aumentada en un lugar inusual, que la sitúa entre la escala aumentada (usada en el *Fausto* de Liszt) y las zingaras. Estas últimas, como la escala andaluza, normalmente colocan este simbólico intervalo hacia la mitad del tetracordo.¹⁵⁰ Liszt, el que será el gran adorado del grupo de los Cinco, promoverá este tipo de sonoridades. Es probable que éste fuera uno de los grandes puntos de conflicto de Glinka: la modificación de la escala original hispana.



Ejemplo 20. Escala de Balákirev.

¹⁴⁹ Se pueden consultar las partituras completas en los Anexos.

¹⁵⁰ Serge GUT: «L'Échelle à double seconde augmentée: Origines et utilisation dans la musique occidentale», *Musurgia* (2000), pp. 41-60.



partes o que «acompañan», como diría un guitarrista, la sonata, dando paso a la siguiente canción, bonito símil del guitarrista flamenco. Era ésta la herencia de El Murciano, y precisamente serán las partes en las que se le cite más textualmente, de igual modo que ocurría en los boleros instrumentales de Glinka y Dargomyzhski: las partes más características del género servían para incentivar el movimiento.

Sin embargo, el cuerpo, la concepción misma, distaba mucho de ser españolizante, casi tanto como se alejaban aquellas populares canciones de salón de los años 30, y de hecho no fue del agrado de Glinka.¹⁵³ El mismo Balákirev verá esta obra con otros ojos muy distintos cuando la revise casi 40 años después, en 1902.¹⁵⁴

La presencia de la escala zíngara sentó todo un precedente. Al abordar las inusuales modalidades de la obra española Balákirev se *inventa* unas sonoridades, también *extrañas*, pero no auténticas. Tras la muerte de Glinka su búsqueda fue hacia ese camino, y la escala zíngara junto a tonalidades complejas y armonías cromáticas sentaron las bases de su lenguaje, no sólo suyo, sino el de toda una escuela que se creó a su alrededor, la de los Cinco. Esta primera filiación, casi fortuita, por la mano de Glinka, con lo hispano, repercutió fuertemente en las conexiones que él también trazó entre las músicas del Cáucaso y España en un orientalismo del que no querían desprender a la música rusa y que trataremos exhaustivamente en el siguiente capítulo.¹⁵⁵

3.3. Una marcha *real*

Aunque Glinka ya no viviera para evaluar los resultados de la siguiente composición de Balákirev, éste escribió otra obra de tema español bajo la tutela y material de su maestro. Se trata de la *Obertura sobre un tema de marcha española*, cuyo tratamiento también se aleja de la musicalidad de Glinka.

El maestro, como hemos visto, hacía obras bajo cuyos sonos podemos perfectamente revivir los pasos principales de la *Jota aragonesa*, además del ambiente festivo que rodea a *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*. En estas obras aún se aprecia el alto componente hedonista propio del autor, pero también heredado del salón y de la alta aristocracia de los años 1830-40.

La *Obertura* de Balákirev tiene intención programática, valiéndose de una simpatía hacia las nuevas corrientes francesas aún mayor que la que su maestro profesaba. En la edición de la *Obertura sobre un tema de marcha español* de Balákirev de 1886 –y que se representaría, entre otros, en el concierto de conmemoración de la Escuela Gratuita de Música el 12 de marzo de 1887 se resume así la temática:

¹⁵³ А. ЛЯПУНОВА: Михаил Иванович Глинка. Литературное..., pág. 835.

¹⁵⁴ Momento hasta el que pasó bastante desapercibida. Findeizen no menciona la obra en su escrito, Николай Ф. ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании...», pág. 15.

¹⁵⁵ Ver «Capítulo IV: 1.1. El círculo de Balákirev: la creación de una nación «oriental».

Esta obertura fue compuesta en 1857 sobre un tema que el maestro Glinka entregó al autor antes de su última partida hacia Berlín en 1856. El autor, a la hora de componer este fragmento, ha tenido en cuenta la trágica suerte de los moros, perseguidos y más tarde expulsados de España por la Inquisición. Por este motivo el primer tema adquiere un carácter oriental, mientras que la orquesta representa al mismo tiempo el otro: un órgano, el canto de los monjes, las hogueras del auto de fe al son de las campanas y el júbilo del pueblo.¹⁵⁶

Esta visión romántica de Balákirev, que contiene tintes de la expulsión de los moriscos y relacionable con la propia historia rusa, se había extendido en Europa a partir de la traducción al francés de Pérez de Hita de *Las guerras civiles de Granada* en 1809,¹⁵⁷ contando con una gran difusión en el imaginario colectivo del romanticismo.

La estructura, ligada de nuevo a la forma sonata –paradigma de la introducción del conflicto en música–, responde a la descripción enunciada: una melodía morisca a la que se contraponen la marcha, complementada por un añadido que Balákirev realizó para la versión de 1886: un coral, necesario para subrayar el efecto inquisitorial que el nuevo prólogo demandaba.

El material aportado por Glinka a su pupilo se reduce a la Marcha Real española:

[Don Pedro y yo] fuimos testigo de las festividades para el matrimonio de la reina y su hermana: la procesión desde el palacio hasta el monasterio, donde la ceremonia de boda tuvo lugar y a la que no pudimos acceder; danzas en las plazas en escenarios montados para la ocasión, corridas de toros en la Plaza Mayor y finalmente fuegos artificiales y la iluminación del Prado por lámparas multicolores.¹⁵⁸

Debido a los datos aportados por este apunte es fácil colegir que el tema estuviera relacionado directamente con la realeza, tomado en los festejos de la reina, y de hecho hacia ahí apuntábamos en anteriores artículos.¹⁵⁹ Datos aportados por la Biblioteca Nacional de San Petersburgo¹⁶⁰ han permitido perfilar esta información, ya que Glinka no escribe «Marcha Real», ni tampoco «Marcha de granaderos», sino que escoge el

¹⁵⁶ «Cette Ouverture a été composée en 1857 sur un thème, donné à l'auteur par M. Glinka avant son dernier départ pour Berlin en 1856. L'auteur, en composant ce morceau, a eu en vue la sort tragique des Maures, poursuivis et plus tard chassés d'Espagne pour l'Inquisition. Pour cette raison le premier thème a reçu un caractère oriental; l'orchestre représente de temps à outre – un orgue, le chant des moines, les bûchers de l'auto-da-fé au son des cloches et la jubilation du peuple». *Ouverture pour orchestre sur un thème de marche espagnole*, San Petersburgo, W. Bessel & Cie., s. f. (ca. 1889).

¹⁵⁷ J. PARAKILAS: «How Spain Got a Soul...», pág. 145.

¹⁵⁸ «We witnessed the festivities for the marriage of the Queen and her sister, namely: the procession from the palace to the Amory (Monastery), where the wedding ceremony took place and to which we could not gain entrance; dances in the Plaza Mayor; and finally fireworks and the illumination of the Prado by varicolored lamps». Mikhail GLINKA: *Memoirs*. Richard B. Mudge (trad). University of Oklahoma Press, 1963, pág. 205.

¹⁵⁹ Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: «Un alumno para un maestro. Mili Balákirev, Mijaíl Glinka y la música española». *Allegro cum laude. Artículos en homenaje a Emilio Casares*. María Nagore y Víctor Sánchez (eds.). Madrid, ICCMU, 2014.

¹⁶⁰ «Народный испанский марш. Тема». Одноголосная запись без сопровождения. Автограф М. И. Глинки. — Ф. 190 (М. И. Глинка), № 68 (1 л.).

nombre de «Народный маршъ», es decir, utiliza la palabra *narodnyi*, que en ruso engloba tanto el concepto de pueblo como de nación. Así, pese a que tradicionalmente se entienda la identificación de la «Marcha de granaderos» como himno vinculado a la realeza es probable, tal y como preveía María Nagore,¹⁶¹ que tuviera algún tipo de connotación nacional ya en estos primeros años del reinado de Isabel II. Es previsible que en un contexto de apertura de un nuevo reino se quisiera imponer un nuevo «Himno nacional». Además, tal y como narra Nagore, se presentaba frecuentemente en clara contraposición al Himno de Riego, al que se quería condenar por su relación con los sectores más progresistas especialmente tras la rebelión de 1836.

Balákirev, en lugar de inclinarse hacia un tema directamente relacionado con la monarquía parece que prefirió el significado más vinculado a la nación. La descripción que se refiere al fragmento «hispano» corresponde a: «un órgano, el canto de los monjes, las hogueras del auto de fe al son de las campanas y el júbilo del pueblo». El canto a los monjes y el órgano se reflejan en el coral añadido en 1886 (final de la exposición), mientras que, quizás, las «hogueras del auto de fe al son de las campanas y el júbilo del pueblo» serían una alusión a la Marcha granadera. Glinka, quién sabe si con esta intención, exigió una particularidad en su ejecución, tal y como reza la inscripción del manuscrito, de mano de Balákirev «La primera vez [de su ejecución] debe ser interpretada al unísono por la orquesta, según su indicación [de Mijaíl Glinka]». ¹⁶²

Por tanto, parecería que la intención de Balákirev fue la de conectar este fragmento a lo militar y la fuerza del pueblo en rebelión, más que vincularlo de manera unívoca a la realeza. Los redobles de tambor, así como la melodía relegada al viento metal —en numerosas ocasiones acompañado del grueso de la orquesta en *fortissimo*— justifican esta *militancia*. La violencia de este sector del «pueblo español» queda subrayada por medio de acordes de séptima de dominante —especialmente hacia la *coda* y el desarrollo—, que crean una tensión tonal en contraste con la melodía inicial orientalizante, en la que resuena con obstinación el intervalo de segunda aumentada [Ejemplo 22]. Este último ayuda al establecimiento de una cierta e inocente modalidad —mucho menos fuerte que lo que había ensayado Balákirev en su obra anterior—; inocencia en la que se insiste instrumentalmente por medio de la utilización del viento madera.

Vista fríamente, la pieza casi parece reproducir la escena musical a la que asistió Glinka: una procesión (durante la que seguramente se escucharía la Marcha «nacional») y más tarde los cánticos monásticos. Mientras, allá fuera canta y baila *otro* pueblo al son de la música popular, en libertad. Y es que de hecho en la melodía

¹⁶¹ María NAGORE FERRER: «Historia de un fracaso: El “himno nacional” en la España del siglo XIX», *Arbor*, vol. 187, nº 751 (2011), pp. 827-845.

¹⁶² De la inscripción de Balákirev sobre el manuscrito: «Тема для обертюри, данная Михилом Ивановичем Глинкой 26 апреля 1856 года. Она 1-й раз должна быть в оркестре в unisono, по его приказанию». Transcrita en: А. ЛЯПУНОВА: *Михаил Иванович Глинка. Литературное...*, pág. 834.

«morisca», caracterizada por el tópic de la segunda aumentada, la anacrusa, sumada a la repetición melódica, que además hace que sea danzable. Este carácter sólo se destaca en las partes en las que fluye en libertad, es decir, las que no están sometidas a las constricciones de la forma-sonata.



Ejemplo 25. Balákirev, *Obertura sobre un tema de marcha español*. Melodía del tema principal, «morisco».

Si queremos rizar aún más el rizo, también Dumas narra danzas moriscas celebradas precisamente los días de la coronación. Un Oriente que, en boca de un francés, también se sitúa, como para los rusos, tanto al sur de Francia como al Este de Rusia:

El teatro abandonado, mientras tanto, no permanece vacío por mucho tiempo: a las danzas suceden los combates; moros tocados con turbantes y armados con cimitarras, jinetes con faldas azules, mallas adherentes, tocados de plumas y espadas en cruz [...] representando los unos a los soldados de Boabdil y los otros a los cruzados del rey Fernando. [...] Para animarlos, una música compuesta por tambores y trompetas resuena incesantemente, efervescente y bárbara, al punto de creer que en lugar de asistir al sitio de Granada se asiste a la toma de Jericó. [...]

En otros estrados vimos a chinos con sus sombreros en forma de pagoda, sus ojos rasgados, sus largos vigorés y sus sedosos trajes rutilantes de cascabeles. Pero la verdad me obliga a decir que los honores del día eran en general para los bailarines y los moros.¹⁶³

Pero esto no va más allá de la historia ficción. Balákirev sólo podría haber reconstruido el acto nupcial en el caso hipotético de que identificara el fragmento de las *Memorias* de Glinka y alguna información más con la pieza musical que le asignó su maestro, lo que sería hartamente improbable.

Con todo, resulta interesante el juego de espejos deformados que se crea al contraponer estas dos imágenes. La diferencia entre ambas escenas –la musical y la *real*– es que la trágica suerte de un pueblo oprimido y sus ansias de libertad no están presentes en ninguno de los testimonios –ni literarios ni musicales– que conservamos de Glinka, ceñido a un entorno claramente aristocrático y políticamente no comprometido. Sí lo está en Balákirev, como se observa a través de esta obra, lo que le llevó a añadir la parte en su segunda revisión, como él mismo señalaba en el prólogo, *inquisitorial*: el coro de monjes. Es significativo que obras literarias como *El espejo de caballería* de Néstor Kukólnik –el autor del libreto de *Una vida por el zar de*

¹⁶³ Alexandre DUMAS: *De París a Cádiz: impresiones de un viaje*. 1ª ed, Valencia, Pre-Textos, 2002, pág. 94.

Glinka— anticipen este tipo de visiones en un drama cuya temática que resalta la «crueldad de los castellanos y sublime valor de los moros».¹⁶⁴

De hecho, es curiosa la contraposición que se erige respecto a cómo se han entendido tradicionalmente las relaciones entre Rusia y España. Lo más español, la Marcha granadera —es decir, el único material que venía directamente de la península— se convierte en una melodía contrapuesta a lo oriental, creando así otro concepto de España. Dos Españas, la de la leyenda negra y la morisca, se enfrentan en una misma obra.

Ello modifica la visión más común de España, a quien Rusia asignaba un rol relativamente ligado a lo «exótico-oriental», como hemos visto en los usos de la canción de salón. Esta transformación de una de las Españas en *Occidente* queda subrayada por la conocida configuración melódica de la Marcha granadera, compuesta a base de saltos de cuartas y de quintas y tendencia a la fuerte atracción tonal. También el «coro de monjes» se presenta en un estilo absolutamente aséptico, más relacionado con el género del coral en general que con cualquier tipo español que Balákirev pudiera haber tenido a mano.

Todo esto se enfatizaba gracias a la ayuda de ese *otro musicar*, ya presente en el *Fandango-Étude*, que tanto le valdría a Balákirev para añadir aquél factor que se encontraba al margen de aquel ámbito lúdico propio de Glinka: el *drama*, acentuado por la armonía del fragmento (especialmente evidente en la parte del conflicto, el desarrollo) y por una concepción de la forma ligada a lo germánico a través de la utilización de la forma-sonata.

Y es que la voluntad de Balákirev en aquella pieza que le otorgó Glinka para su entrenamiento fue la de mostrar, entre otros conflictos tangibles, *realmente* una marcha, en una intención dramática que casaba muy bien con el tiempo en que le tocaba vivir: con los ideales de Músorgski, compartiendo la futura radicalidad de Chernyshevski (autor de la célebre máxima «Rafael vale menos que un par de botas»), intuyendo la crudeza de Dostoievski.¹⁶⁵ Necesitaba de la marcha para producir un enfrentamiento, algo que se contrapusiera a la España «morisca». La belleza no expresaba en sí misma, como sí fue el caso de Glinka, imbuido del hedonismo de su generación, sino que necesitaba del contenido para que la composición, en pluma de Balákirev, cobrara algo de sentido.

¹⁶⁴ Mijaíl Pavlovich ALEKSEEV: *Rusia y España: una respuesta cultural*. Seminarios y Ediciones, 1975. , pág. 173.

¹⁶⁵ Aunque se base más en la importancia de «la visión histórica», compartimos las conclusiones de A.P. ПЕТРОВ: «Образ истории в симфоническом творчестве М.А. Балакирева (“Увертюра на тему испанского марша”)), *Искусство музыки: теория и история*, vol. 4, 2012. [D. R. PETROV: «Un imagen de la historia en de la obra sinfónica de M. A. Balákirev (“La obertura sobre un tema de marcha español”)), *El arte de la música: teoría e historia*.

El partidismo de Balákirev por los «moros» se establecía en total concordancia con esa España oriental que había creado, a partir de la modificación de un tema auténtico, en su anterior composición. Los cimientos del orientalismo sobre los que se construyó la música rusa comenzaban a crecer.

4. España después de España. Sueños de retorno

*Si ocurriese que fuera imposible volver aquí y continuar mis estudios, conociendome cómo soy, podría acabar en un abatimiento moral.*¹⁶⁶

Como ya hemos antecedido, Glinka extremó sus visiones sobre España una vez que había traspasado sus fronteras en su viaje de vuelta, especialmente si vamos adentrándonos en los años 50:¹⁶⁷

En España vi muchas curiosidades y mucha poesía. Los andaluces son traviesos, divertidos, agradables a la vista y cantan y bailan maravillosamente. Pero encuentro similitudes entre Andalucía y la Pequeña Rusia [actual Ucrania] no sólo en relación a la naturaleza física y a las costumbres, sino también en relación al carácter y a la belleza de las mujeres. La expresividad de la mirada, los cabellos lujuriosos, la vivacidad, el ardor, la picardía infantil, con un alma buena y agradecida. Usted también se enfrentará a todo esto, quizás, con el máximo ardor posible.¹⁶⁸

Frecuentemente la historiografía rusa explica estas identificaciones con los sueños de Glinka por volver a España.¹⁶⁹ Sin embargo, es notable observar cómo estas reflexiones enlazan con la conexión que hemos establecido entre las frecuentes identificaciones entre España y la Rusia fronteriza, acordes con ese joven Mili Balákirev. No hay que olvidar que, a su regreso, el contexto seguía siendo el mismo. En él las canciones de la siguiente generación, como Mili Balákirev, comenzaron a entroncar al modelo hispano con una mitología del «Este de Europa» —con *femmes fatales* incluidas—.

¹⁶⁶ Carta a V. I. Fleury 19/XI/ 1845. *Los papeles españoles de Glinka...*, pág. 112.

¹⁶⁷ Secundamos las afirmaciones escritas en: Cf. Сергей Витальевич ТЫШКО; Галина Висальевна КУКОЛЬ: *Странствия Глинки. Комментарии к "Запискам". Часть III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески*. Киев, 2011, pp. 21 y ss. [Serguéi V. TYSHKO; Galina V. KUKOL: *Los caminos de Glinka. Comentarios a las Notas. Parte III. El viaje a los Pirineos o a la España de los árabes*], pág. 28 y ss.

¹⁶⁸ [В Испании] видел много любопытного и поэтического. Андалузки резвы, забавны, недурны и славно пляшут и поют. Но [...] я нахожу сходство между Андалузки и Малороссию не только в отношении физической природы и обычаев, но и в отношении к характеру и красоте женщины. Выразительность взора, роскошные волосы, живость, пылкость, детская резвость, с доброй и благодушной душой, — все это встретишь у вас, может быть, еще в более превосходном развитии. Carta a M. C. Krzhinevich (1849). Citado en: *Ibid.*, pág. 28.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pág. 29.

A pesar de que normalmente se atribuye el gesto españolizante de las oberturas Glinka a un mero deseo de añadir color,¹⁷⁰ tanto sus escritos como la interpretación de Balákirev, su alumno, apuntan a unas filiaciones profundas entre ambas naciones que él mismo creyó y que tendrán un enorme calado, teorizadas de manera más profunda, y con mayor intencionalidad, por la generación posterior. La transparencia del folclore hispano se equipara al folclore ruso e, incluso, se antepone a él en la producción sinfónica de Glinka en una victoria 2 – 1.

Incluso el clima –a pesar de que sea fácil enlazar los problemas de salud de Glinka con su amor por los lugares cálidos– adquiere en estos últimos escritos tintes que se alejan de la realidad. De hecho, la idea de «oasis español» en el que parecerían reinar tanto la ociosidad como el placer dista mucho de aquellos años agridulces en que las alegrías que acompañan a su viaje se alternan con grandes desdichas, entre ellas, la imposibilidad de estrenar una obra en España o las probables penurias económicas que sufrió durante los meses de incomunicación con su madre.

Los deseos de regreso a la península fueron anunciados de manera insistente en las cartas de su madre «en abril del año que viene, 1847, tengo la intención de volver».¹⁷¹ Pedro Nolasco Fernández Sandino, por su parte, debía ser un buen aliciente. El joven servía de apoyo –también lingüístico, ya que seguía leyéndole en español– a los días de larga enfermedad que siguieron a su retorno, que sin embargo él preveía tranquilos tras haber resuelto el asunto del divorcio con María Petrovna. «Sin Pedro y abandonado en el crepúsculo del atardecer me sentí tan triste súbitamente que, sollozando, recé algo e improvisé *La oración*, sin palabras, dedicada a don Pedro a partir del poema de Lérmontov *Momento oscuro de la vida*».¹⁷² Tampoco la vida en San Petersburgo debía ser muy gratificante, obligado a tocar y cantar, esta vez a desgana, en las veladas de la alta sociedad.¹⁷³

Glinka dio la bienvenida a Rusia con otro ciclo, similar a aquél que ofrecía a sus amigos a la hora de su marcha: a *Despedida de San Petersburgo* recibía *Saludos a la patria* [*Привет отчужде*]. Pese al viaje, Glinka seguía entendiendo su patria de modo similar. En él se incluían: una mazurca, una barcarola, «Oración» –dedicada a su amigo español, Pedro, pero quizás la más rusa, al estar inspirada en un poema de Lérmontov, quien casi equiparaba en fama a Pushkin–, y unas variaciones sobre temas escoceses. Este último elemento, el discordante, no lo es tanto si pensamos que Escocia ya en el siglo XIX era el preferido a la hora de elaborar las colecciones de canciones

¹⁷⁰ Richard TARUSKIN: «Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera», *19th-Century Music*, vol. 1, nº 2 (1977), pp. 142-162.

¹⁷¹ Carta a E. A. Glinka, 27/VIII/1846. *Los papeles españoles...*, pág. 153.

¹⁷² «At the same time, without Pedro and left alone in the dusk of the evening one day, I felt such a deep sadness that, sobbing, I prayed a little to myself and so improvised *The Prayer*, without words, for piano and dedicated it to don Pedro. Lermontov's poem *Dark Moment of Life* was set to this prayer». M. I. GLINKA: *Memoirs...*, pág. 210.

¹⁷³ Cf. *Ibid*, pág. 211 y ss.

populares.¹⁷⁴ Y no sólo, también era Escocia la periferia de la desarrollada Inglaterra, algo que determinaría su elección de patria de lo «popular» como modo para establecer algún tipo de identificación nacional.¹⁷⁵

Mijaíl Ivánovich Glinka mantuvo hasta el último momento las esperanzas de llevar a cabo otro viaje a España, llegando incluso a Toulouse, donde una indisposición le haría dar media vuelta en 1854. Con todo, sus obras españolas, hacia las que él se expresaba con inmenso cariño, tuvieron, según sus palabras «un éxito inesperado» que de alguna manera, al igual que cuando pisaba tierra española, le compensó todos sus sufrimientos.¹⁷⁶

¹⁷⁴ David HARKER: *Fakesong: The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*. Open University Press, 1985.

¹⁷⁵ R. LOCKE: *Musical Exotism...*, pág. 150.

¹⁷⁶ «неожиданный успех», carta escrita a Engelgardt el 26 de marzo de 1850, citada en: Николай АЛЕКСЕЕВСКИЙ: «Испанские увертюры», *Музыкальная жизнь*, vol. 4 (2010), pp. 31-35: 33. [Nikolái Alekseyevski: «Las oberturas españolas», *Vida musical*].

**CAPÍTULO IV. ESPAÑA COMO PRETEXTO:
NACIONALISMO, ORIENTALISMO Y FOLCLORE
(1860-1900)**

1. Una España universal, una España oriental

En 1855 Alejandro II ascendió al poder. Su llegada no sólo significó el cambio del rostro que se imprimiría en las monedas de uso corriente. El nuevo zar comenzó a principios de los años 60 una serie de reformas para la evolución hacia un nuevo estado ruso. Muchos de los cambios fueron precipitados por las pérdidas en la Guerra de Crimea (1853-1856), una de las primeras grandes derrotas de Rusia ante Europa. Frente al anterior periodo, impregnado de autocracia y censura, se abría un nuevo mundo de posibilidades inusual para Rusia que fue recibido con verdadero entusiasmo. Quizás la acogida fuera demasiado ardiente, a raíz de cómo acabó el propio zar: asesinado a manos de aquellos a los que él mismo había otorgado la libertad.

De todas las reformas, aquella que tuvo más repercusión, y por la que más luchó el zar, fue la liberación de los siervos en 1861. En el mundo rural los campesinos vivían hasta entonces en un estado muy cercano a la esclavitud. El interés hacia las cuestiones del campo se despertó en todos los sectores de la cultura. Y es que el realismo de estos años no se puede analizar sin entender la importancia de esta apertura. Durante el verano de 1874 miles de estudiantes dejaron Moscú y San Petersburgo para viajar de incógnito a las tierras de los campesinos y adaptarse a sus costumbres. A estos estudiantes se les llamó *narodniki* o populistas, bajo el lema: «Todo ruso es ruso por encima de todo, y sólo después de eso se pertenece a una determinada clase social».¹

La creación de asociaciones culturales y prensa liberal –incluso radical– constituyó el máximo órgano de expresión de la década. Pero no era el único, también las artes tuvieron mucho que decir, y de hecho el cambio político imprimió su reflejo en todas ellas. Surgieron comerciantes de arte independientes como Tretiakov o Beliáyev que crearon un sistema de mecenazgo independiente a las autoridades. Filósofos como Nikolái Chernyshevski se unían desde el campo del pensamiento. Él, junto a los populistas o *narodniki*, ayudó a que se difundiera una ideología que impregnó a este periodo y que corría en paralelo a los gustos aristocráticos: el realismo.

En música se dejaron sentir, asimismo, estos temblores. La figura del zar seguía siendo intocable en escena y el monopolio de los teatros imperiales –con su censura y su mundo de ostentabilidad aparte– permaneció vigente hasta 1882. Lo que sí se creó, fuera del campo de la escena, fueron nuevas estructuras para la difusión de un pensamiento independiente. Antón Rubinstein fundó en 1862 el Conservatorio de San

¹ Paul BUSHKOVITCH: *Historia de Rusia*. Ediciones Akal, 2013.

Petersburgo, al que seguirá inmediatamente la Escuela Gratuita de Música² de Mili Balákirev, el contrapunto al estricto conservatorio de Rubinstein.

Las relaciones de los artistas con el «pueblo» eran menos idílicas de lo que habían sido bajo la batuta de Glinka y su *Volkegeist*, y así lo demuestran los cuadros, entre otros, de Iliá Repin, donde el sufrimiento de los barqueros, y ya no una esquematizada idealización, se mostraba sin tapujos.



Imagen 1. Iliá Repin, *Los barqueros del Volga*, (1872-1873).

Todo esto estaba acompañado, claro está, de un evidente paneslavismo que intentaba por todos los medios crear un arte «nacional» en todos los puntos de la cultura. A ello se debía la inclusión de campesinos rusos en los cuadros, pero también tuvo como consecuencia la construcción de un discurso nacionalista de aquellos que se convirtieron en los «héroes» de la cultura rusa: Pushkin, Lérmontov, Glinka, e incluso en cierta medida Dargomyzhski, sobre todo a partir de *El convidado de piedra*. La incorporación del «folclore real» de la nación rusa, secundado por sus contemporáneos, como Herzen, está intrínsecamente relacionado con la creación de esta «nueva nación» que estaban convencidos de poder alcanzar.

Los vientos ya no ondeaban con tanta asiduidad la bandera de una España misteriosa, lejana o idealizada, al margen del oasis de los Teatros Imperiales. Eran tiempos de permanecer atentos a lo que ocurría en el seno del propio país, cuyo paneslavismo sí incluía sus fronteras cercanas y también a la propia España. Mili Balákirev viajó a Siberia y al Cáucaso para recoger canciones populares de la nación, pero siempre con la intención de comprender *sus* entrañas. Por otro lado ¿a qué lugar

² Frecuentemente se traduce erróneamente por «libre» en lugar de «gratuita». La traducción del original ruso sería Escuela Gratuita de Música (Бесплатная музыкальная школа abreviada como БМШ). La ambigüedad de la expresión en inglés (Free School of Music) es lo que ha conducido a esta confusión en castellano.

lejano acudir en un momento en que la censura estaba mucho más laxa, que el que uno mejor conoce? Se habían aplacado, por fin, esas luchas virulentas que las artes establecían con el gobierno desde comienzos del reinado de Nicolás I, y que aún se habían incrementado de manera más evidente con la irrupción de las revoluciones del 48 en Europa.³

Son los años de *Rogneda* (1865) de Seróv, *El convidado de Piedra* de Dargomyzhski (1869) o del *Borís Godunov* (1874) de Músorgski, y otras obras que se compusieron con intención no sólo nacionalista —con claro énfasis en el idioma ruso—, sino también y sobre todo social. Mostraban, como el cuadro de Iliá Repin, las crudezas por las que pasaba el pueblo, aunque fuera a través del traslado a otras épocas que requería la férrea censura que todavía constreñía a los teatros.⁴ En ellos no sólo se expresaban los problemas de la nación, representada por la comunidad, sino que a través de esta estética se creaba un camino nuevo que recorría en dirección opuesta al neoplatonismo de la escuela de Hanslick.⁵ «Rafael vale menos que un par de botas», decía Nikolái Chernyshevski, el autor de *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad* (1855), y no creo que haya mejor frase para representar el realismo vivido durante estos años.

La música se veía como algo intrínseco a la naturaleza humana, por lo que el diletantismo o la investigación etnomusicológica tenían un gran derecho a permanecer en primer plano, y de ello se benefició la Escuela Gratuita de Balákirev. La recolección de piezas se hacía de manera directa, ya no por encargos; las pinturas tomaban objetos de la realidad, no provenientes de los etéreos mundos de la mitología.

Estas repentinas libertades no podían durar para siempre, de hecho quizás nunca llegaron a manifestarse con total claridad, y así se observa en la evolución de la música escénica en Rusia. El gobierno de Alejandro II casi se asemeja más a un despotismo ilustrado que a un estado liberal. A partir del atentado que sufrió el zar en 1867 y su posterior asesinato en 1881, todas estas licencias se vieron cada vez más reprimidas. Con todo, a pesar de los sucesivos intentos de regresar a la autocracia, Alejandro III y sus sucesores jamás lograron restablecer la situación de los años dorados de la aristocracia rusa.⁶

³ Estudiado con especial profundidad por John NELSON: *The Significance of Rimsky-Korsakov in the Development of a Russian National Identity*. Academic Disertation. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 25, Helsinki, 2013, pág. 58 y ss. Agradezco mucho al Dr. Nelson el haberme enviado su trabajo, así como su disponibilidad en todo momento.

⁴ Francis MAES: *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. University of California Press, 2006.

⁵ Richard TARUSKIN: «Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue», *The Musical Quarterly*, vol. 56, nº 3 (1970), pp. 431-454.

⁶ Paul BUSHKOVITCH: *Historia de Rusia...*

1.1. El círculo de Balákirev: la creación de una nación «oriental»

Balákirev produjo una fuerte impresión sobre mí desde nuestro primer encuentro. [...] Tenía unos pensamientos osados y un talento como compositor que yo veneraba.⁷

Con estas palabras comienzan las memorias musicales de Nikolái Rimski-Kórsakov. Mili Balákirev, puente entre ambas generaciones y fundador del antológico grupo de los Cinco se dedicaba a comienzos de los años 60 a formar férreamente a sus discípulos: César Cui, Modest Músorgski y Nikolái Rimski-Kórsakov, y posteriormente Alexander Borodín.⁸ Nos encontramos, por tanto, en los años de juventud artística de aquellos compositores que más tarde fueron y siguen siendo tan comunes en los repertorios internacionales: los Cinco (aunque de ellos hayan perdurado especialmente Rimski-Kórsakov, Músorgski y Borodín).

Balákirev dirigía la formación de todos ellos, aunque careciera de conocimientos serios de armonía y contrapunto, disciplinas que despreciaba. En un alarde de pedagogía, dedicaba a cada uno de sus discípulos al ámbito en el que despuntaban: Rimski-Kórsakov a la sinfonía (con sus diecisiete añitos cuando entró en el círculo), Modesto Músorgski a la creación melódica, Borodín y Cui a la ópera. Les obligaba, además, a entregar las obras en estado embrionario para que él pudiera realizar cambios si lo consideraba pertinente, y normalmente así era.⁹

Adoraban a los mismos autores: Schumann, Beethoven, Glinka —por encima de todas las cosas— y aborrecían profundamente a otros: no sólo los representantes del *bel canto* italiano; Mozart y Haydn se consideraban anticuados, y Bach como un generador de música maquinística y *muerta*.¹⁰ Antón Rubinstein y su conservatorio eran las mayores víctimas de sus ataques: no promovían el arte *ruso* en sus aulas, sino que en ellas primaba una visión europeizante —«universal» en las palabras de Rubinstein—¹¹ que era considerada un ultraje para estos artistas que veían la reformulación del país a través de sus obras.

En estos ambientes latía un ferviente furor hacia la consecución un papel claramente «progresista» y activo por parte de los miembros más sobresalientes de la cultura con la intención de construir una nación mejor. Destacaron a través del mundo de la crítica musical: Vladimir Stásov, Alexander Serov y César Cui. Sus ácidas palabras —especialmente las de Stásov— marcaron el rumbo del Grupo de los Cinco.

⁷ «Balakirev a produit sur moi une forte impression dès notre premier rencontre. [...] Il avait des pensées hardies et un talent de compositeur que je venerais», Nikolay RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale*. Pierre Lafitte, 1914, pág. 1.

⁸ Cf. *Ibid.*, pág. 13 y ss.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, pág. 3.

¹¹ Rubinstein, de hecho, acabó dejando la dirección del conservatorio en 1867 por la virulencia de las críticas provenientes del círculo de Balákirev.

Balákirev se dedicaba con fuerza a recoger fuentes primarias, que más tarde utilizó para sus composiciones, actitud de «acercamiento al pueblo» —como posteriormente harían los *perevezhinki*— que tenía claras connotaciones liberales. Tampoco estaban exentos de implicación política. Stásov, el líder ideológico, tenía acceso a la prensa censurada, y era un asiduo de los artículos de Herzen en *Kokol*. De hecho, también a Balákirev le habían insuflado los humillos de la revolución, y Stásov llegó a definir a *Rus* o *Segunda obertura sobre temas rusos* (1864) de Mili como un símbolo del levantamiento de la marea revolucionaria que Herzen animaba desde el exilio.¹²

El círculo de Balákirev no era el único representante de la ideología intelectual progresista. Estas inquietudes, parte de la época, fueron manifestadas por artistas considerados por las «autoridades» —en concreto Stásov y Balákirev— como fuera del círculo. Fue el caso de Chaikovski, que, aunque estuviera inserto en un ambiente totalmente distinto (no sólo el moscovita, sino también el de una alta formación académica) compartía las preocupaciones de la época:¹³

En Moscú aman la música, sin ninguna duda, pero cada uno a su manera. Algunos acuden exclusivamente a la ópera italiana, otros a los griteríos de los gitanos [...]. Sí, todavía no tenemos público, una opinión pública fundada, estimada por todos, lo que sí hay es una multitud diversa, con indicios de ser supuestamente rusa...¹⁴

Estos indicios, mediante un impulso cultural, se verían en la obligación de convertirse en realidad.

1.1.1. Construyendo un tópico: la música nacional ¿oriental?-

«rusa»

Militar en el nacionalismo se convertía en una muestra más de progresismo, de estar *construyendo* una nueva patria. Para que la cimentación fuera sólida necesitaba basarse en materiales tomados de la *realidad*. De ahí muchas de las excursiones, entre

¹² Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212: 206.

¹³ «un produit du Conservatoire», en N. RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*, pág. 34. Entre Mili Balákirev y Piotr Chaikovski las discusiones más habituales dentro de su correspondencia concernían a preguntar constantemente por qué el uno no había ido a visitar al otro cuando había estado en su ciudad, especialmente cuando Chaikovski venía a San Petersburgo y no frecuentaba la Escuela Gratuita de Música.

¹⁴ «В Москве несомненно любят музыку, но всякий на свой лад. Они исключительно пробавляются итальянской оперой, другие — цыганским пиканьем [...]. Да, у нас еще нет публики, создающей общественное мнение, всеми уважаемое, а есть разнохарактерная толпа, наводящая якобы русские...». Tomado de los *Escritos musicales* de Chaikovski, citado en: Лариса Е. СЛУЦКАЯ: «А. Н. Серов основоположник русской музыкальной критики», *Музыка и время*, vol. 4 (2011), pp. 36-38: 37 [Larisa E. SLUTSKAYA: «A. N. Serov fundador de la escuela rusa de crítica musical», *Música y tiempo*].

otras la de Balákirev al Cáucaso, para recoger canciones desde la fuente de origen. Ello le permitía asimismo acercarse al pueblo de una manera muy similar a los *perevezhinki*, la sección progresivamente más activa de la nación. Glinka también se había introducido en ese mundo, pero de manera mucho más casual: la recogida de fuentes en Pequeña Rusia (actual Ucrania) no era su principal cometido. Del mismo modo viajaba por España. Con la finalidad de establecer lazos culturales aprovechó la ocasión para recolectar los cantos que le iban llamando la atención. En otras ocasiones, como para sus óperas o romanzas, eran sus amigos los que le proporcionaban piezas musicales de lugares «exóticos» a los que hubieran viajado.

La materia prima «intacta», por ejemplo observada en Glinka (en las danzas del *Ruslán y Liudmila*, sin ir más lejos), no satisfacía los requisitos de los recolectores: se parecía demasiado a los modelos musicales que se conocían, a esa música «occidentalizada» contra la que estaban desenvainando las armas. Los debates en torno a la armonización —que surgieron más tarde en España—¹⁵ se centraban en *modalizar* aquellas melodías.¹⁶ Si la puerta hacia occidente estaba obligatoriamente bloqueada —y la guerra abierta contra el conservatorio de Rubinstein implicaba una cerradura aún más sólida— era necesario abrir otra ventana. La escuela propugnada por los Cinco miró hacia el «Este», palabra que, como hemos visto, englobaba muchos más conceptos y culturas que una mera posición en el mapa.

Balákirev y Stásov fueron creando una filiación con el Este que iba más allá de la cita: se incorporaba a las bases, a los cimientos de su lenguaje. «En relación a los elementos populares [realizados] por el pueblo, por los rusos, existe una escuela musical distinta. Se trata del elemento oriental. En ningún sitio de Europa juega un papel tan relevante como para nuestros músicos».¹⁷

Algunos elementos estilísticos prevalecen en este tipo de *orientalismo* «prefabricado».¹⁸ Entre ellos está el salto melódico desde el IV grado hasta la tónica, que favorecía al plagalismo¹⁹ o la modulación desde el modo mayor al menor²⁰ —en

¹⁵ Pedrell criticó las armonizaciones de Inzenga. Cf. Inmaculada MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, pp. 303 y ss.

¹⁶ Richard TARUSKIN: «“Entoiling the Falconet”: Russian Musical Orientalism in Context», *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, nº 3 (1992), pp. 253-280.

¹⁷ «В связи с элементов народным, русским, элемент, есть другой музыкальной школы. Это элемент восточный. Нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов». Владимир Васильевич СТАСОВ: *Избранные сочинения*. Искусство, 1937. Т. 2, пág. 222.

¹⁸ Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212. Marina Frolova-Walker matiza que esta característica no aparece siempre en el ámbito de lo Oriental, contradiciendo a Taruskin. Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007, pág. 143.

¹⁹ Boris GASPAROV: *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005.

²⁰ César CUI: *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881, pp. 5-6.

sentido contrario de la que era más típica en la identificación de lo español—. ²¹ Una «sensación intrínseca de melancolía» impregnaba el estilo, ya observada por Glinka cuando comparaba los cantos de los cocheros a los de los andaluces ²² y en la que también haría énfasis César Cui. ²³ A esta sensación, que ellos mismos se preocuparon por no explicar, ayudaban las características ya mencionadas: el rápido paso al modo menor, ciertos cromatismos y el evitar la sensación conclusiva dominante-tónica. Provenía de la tradición de las romanzas de salón, donde era extraño encontrar una canción en modo mayor, al margen, paradójicamente, de aquellos boleros hispanos.

Hay un recurso que sobresale por encima de todos los caracteres que definieron a la música «nacional»: la sonoridad de sexta, llamada «rusa», consistente en un paso cromático entre el V grado y el VI, normalmente en las voces intermedias (musicólogos como Marina Frolova-Walker lo denominan «*Kutchá pattern*», abreviado en KP). Todavía hoy su potencial «orientalista» está en tela de juicio. Richard Taruskin se muestra a favor, considerándolo uno de los morfemas de la sexualidad, o *nega*. ²⁴ Frolova-Walker, por el contrario, justifica su presencia en ejemplos que la sexualidad o un guiño oriental no tendrían por qué estar presentes.

La –todavía– mezcla confusa entre lo «ruso» y lo «oriental» se deja entrever en estas opiniones de Stásov acerca de la pluma de su coetáneo, César Cui:

No hay ningún rastro de nada «ruso» u «oriental» en ninguna de las obras de Cui. [...] Él mismo es poco propenso a escribir en «estilo nacional», Cui nunca entendió o apreció el nacionalismo en las obras de los demás. Sus cualidades eran demasiado líricas, exclusivamente psicológicas. [...] Las características principales de Cui son la poesía, la pasión y un calor extraordinario de sentimiento y ternura que llega hasta lo más profundo del alma de los oyentes. ²⁵

Así, la no-rusicidad de Cui (de la que más tarde se disculparía personalmente a Pedrell) ²⁶ estaba marcada por no practicar el estilo ruso, que casi aparece como sinónimo de lo «oriental», o al menos situados al mismo nivel a la hora de alcanzar un lenguaje nacional. Stásov aún le reconocía a Cui un «alto componente de pasión en sus

²¹ Cf. Víctor SÁNCHEZ: *Verdi y España*. Tres Cantos, Akal, 2014.

²² C. Cui: *La musique en Russie*.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*, o Mark DEVOTO: «The Russian Submediant in the Nineteenth Century», *Current Musicology*, vol. 59 (1995), pp. 48-76.

²⁵ «There is not a trace of anything Russian or 'Eastern' in any of Cui's works [...] Because he himself had little propensity for writing in the national vein, Cui never fully understood or appreciated 'nationalism' in the works of others. His gifts were too exclusively lyrical, too exclusively psychological. [...] The principal characteristics of Cui's music are poetry, passion and an extraordinary warmth of feeling and tenderness which move the listener to the very depths of his soul». Citado en: Raymond Teele RYDER: *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. Grad. Diss. Arizona, The University of Arizona, 2001, pág. 11.

²⁶ «Bien que russe, je suis d'origine mi-française, mi-lithuanienne et je n'ai pas le sens la musique russe dans mes veines. J'aurais fait des contrefaçons plus ou moins réussies comme pour exemple Rubinstein – mais j'aurais manqué de sincérité». Carta de C. Cui a F. Pedrell, 29/VI/1897, citada en: Cristina ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)», *Revista musicológica*, nº 20-21 (2013), pp. 221–267.

obras», pero que, por algún motivo que no quiere precisar, no llegaba a adscribirle al orientalismo.

Puede que el misterio de Cui pueda ser desvelado por una cuestión de aritmética: restar en lugar de sumar. Rimski-Kórsakov, al final de su vida y habiendo roto intelectualmente con los Cinco se expresó, como ha documentado recientemente Marina Frolova-Walker, con estas palabras:

El carácter ruso –y nacional, en general– no se adquiere escribiendo de acuerdo a reglas específicas, sino eliminando del lenguaje común las estructuras que son inapropiadas respecto al espíritu ruso.²⁷

Así, ciertos giros marcadamente italianizantes –de los que acusarán más tarde a Dargomyzhski, como veremos–, podían ser más determinantes que las ambiguas características que caracterizaban a lo ruso. Lo hispano carecía, aunque sólo en algunas de sus expresiones, de los giros típicos de la música italiana. No toda, por supuesto, pero la selección del *Cuaderno* de Glinka apunta también hacia esta idea subrayada por Frolova-Walker. Aunque los temas fueran de nueva creación se evitaba por todos los medios los giros italianizantes, que Glinka escuchó en España y aquejó en varias ocasiones en sus cartas.²⁸

Los ejemplos que marcaron el rumbo de la siguiente generación fueron dictados por Balákirev. Uno de los paradigmas fue *Islamey Fantaisie Orientale* (1869), en cuyo título ya se atisba la importancia de lo oriental en su rusidad, o su segunda obertura sobre temas rusos, *Rus*. Su superposición de planos sonoros y sus armonías complejas distaban mucho de lo que hoy consideramos como Oriental, aunque cumpliera el requisito de lo «extraño». El alejamiento del «purismo» proclamado por Glinka en sus oberturas era notable, aunque la recurrencia a elementos folclóricos quisiera mantener este vínculo. El afán de acercamiento de Glinka a España, aunque fuera desde otro punto de vista, tampoco fue olvidado por los miembros de esta generación.

1.1.2. El otro legado de Glinka: España

La admiración de Glinka era unánime entre todos los compositores de esta generación. Unos se decantaban por *Una vida por el zar* (Serov) y otros por *Ruslán y Lindmila* (Stásov), esta discusión, como en el deporte, encendía las llamas del nacionalismo. Críticos de la época, entre los que destacaban precisamente Serov y

²⁷ «Russian traits –and national traits in general– are acquired not by writing according to specific rules, but to rather by removing from the common language those devices which are inappropriate to the Russian spirit». Carta de Rimski-Kórsakov en 1908. Citado en: M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*, pp. 207-208.

²⁸ Carta a E. A. Glinka, 9/X/1845. *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847. 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, pág. 107.

Stásov, comenzaron a canonizar al autor, palabra que ellos mismos utilizaron para describir el sorprendente proceso que se estaba llevando a cabo.²⁹ Actos conmemorativos se celebraban alrededor de su tumba, y en ellos se entonaba el coro de Glinka «¡Gloria, gloria a la santa Rus!».³⁰ Algunos historiadores como Richard Taruskin consideran que el nacionalismo musical ruso fue inventado en este preciso momento,³¹ y desde luego la conciencia nacional se expresaba con más fuerza —e intención— que nunca.

En todo ello el papel de España en la trayectoria de Glinka cobraba su importancia y era objeto de múltiples alabanzas. Ya en vida el músico había donado generosamente la *Rondeña* de Francisco Rodríguez Murciano a un crítico —que no músico— como era Stásov. No contento con ello, la implacable pluma de Stásov también opinó acerca de las relaciones España-Rusia:

Las relaciones entre la música española y la rusa son `totalmente particulares; en sus discursos Glinka siempre señalaba su parentesco y su personal atracción hacia las músicas y melodías españolas. Sirvió con fidelidad a esta identidad porque era un artista nacional. Uno no puede evitar llamar la atención sobre el hecho de que, al querer escribir una polonesa dedicada al soberano para su coronación [de Alejandro II] (26 de agosto de 1856 [o. s.]), Glinka la compusiera en dos estilos: español y ruso. Así, su espíritu, instintiva y libremente, compuso y acercó elementos de estas dos naciones. ¿Por qué no se le ocurrió jamás unir temas franceses, ingleses, alemanes o italianos?³²

En estos años Balákirev también barruntaba esta idea. Así se expresaba desde Piatigorsk, ciudad actualmente en la ladera rusa del Cáucaso y privilegiada por las vistas del monte Elbrús:

Me he quedado solo, y cuánto regocijo: disfruto de la naturaleza y de la observación de esa estirpe virgen, que aún no ha sido tocada por la sociedad civilizada. En el salvajismo de los viejos creyentes,³³ con los que fui casi todo el camino, en la gran inclinación hacia la bondad

²⁹ Daniil ZAVLUNOV: «Constructing Glinka», *The Journal of Musicology*, vol. 31, nº 3 (2014), pp. 326-353.

³⁰ «Славься, славься, святая Русь!». En: В. В. СТАСОВ: *Статьи о музыке*. Москва, Музыка, 1978, pág. 43 [V. V. STÁSOV: *Ensayos sobre música*]. Es notable la diferencia entre Rusia [Россия] y Rus [Русь], refiriéndose la primera a la nación del momento y la segunda a la mítica región cuya expansión dio lugar a la Rusia de los zares.

³¹ R. TARUSKIN: «How the Acorn Took Root...».

³² «Отношения же русской и испанской музыки совсем другие; в своих разговорах Глинка всегда приказывал их родство, и сам лично, со своею стаство к испанским мелодиям, музыке и пр. Служить лучшим и живым доказательством этого родства, потому что был художник по преимуществу национальный. Нельзя не указать также на тот любопытный факт, что, желая написать для коронации (26 авг. 1856 г.) Польский — который и посвятил потом государю, — Глинка составил его из двух тем: испанской и русской. Значит, в его духе инстинктивно и невольно укладывались и рождались элементы этих двух народностей. Почему же ему никогда не пришло в голову соединять с русскими темами — темы французские, английские, немецкие или итальянские?». V. Stásov, citado en: Николай АЛЕКСЕЕВСКИЙ: «Испанские увертюры», *Музыкальная жизнь*, vol. 4 (2010), pp. 31-35: 32. [N. ALEKSEYEVSKI: «Las oberturas españolas», *Vida musical*].

³³ Los viejos creyentes (*староверы* o *раскольники*) son una rama de la ortodoxia que data de mediados del siglo XVII, pero que tuvieron una especial presencia en el siglo XIX. Una de sus máximas consistía a

natural en los *muzhik*³⁴ y en la belleza y honestidad en las facciones de una circasiana encuentro néctares que me enriquecen; por el otro lado el Elbrús, estrellas brillantes, precipicios, acantilados, montañas nevadas, los abismos del Cáucaso, aquí es donde vivo. Ayer por la noche me acerqué a unos talleres circasianos (una manufactura de joyería de plata nielada), se celebraba un baile, tocaban un instrumento de la familia de la balalaica. Sus motivos se acercan a los rusos y a los hispanos, como ejemplo le transcribo tres:



[Fragmento de «El paño moruno» tomado de Glinka]³⁵



[Canción de los remeros del Volga]

¿Es o no cierto, que estas canciones son muy similares? Después del Cáucaso voy a emplear todos mis medios para visitar España, Turquía y Persia.³⁶

volver al estado «de pureza» de la Edad Media, considerando que la «nueva» ortodoxia se había separado del canon original creado en Grecia.

³⁴ El término *muzhik*, a veces castellanizado como mujik –entre otros, por Sorozábal en su *Katinska y Black el payaso*–, se refiere al modelo de campesinado que se desarrolló en Rusia desde la liberación de los siervos hasta la Revolución de Octubre.

³⁵ Quizás Balákirev utilizara la fuente original de Glinka, o sencillamente realizara una transposición del tema de *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*, en re menor. Actualmente se encuentra perdida la melodía manuscrita de Glinka de «El paño moruno», que quizás se hallara en sus desaparecidos *Diarios*. Al indicar Balákirev que ha realizado la transposición sólo sobre los últimos dos podría de hecho estar utilizando una versión primigenia de su maestro cuyo paradero hoy desconocemos.

³⁶ «Мне осталось одно, чем я и пользуюсь: наслаждаться природой и рассматриванием девственной породы людей не тронутых покуда общественной цивилизацией. В дикости староверов, с которыми я почти всю дорогу ехал, в много способной доброй натуре нашего мужика и в красивом и честном лице черкеса я нахожу еще кое-какие соки, меня питающие; с другой стороны Элбрус, яркие звезды, утеси, скалы, снеговые горы, грандиозные пропасти Кавказа – вот тем я живу. Вчера вечером я шел мимо черкесских мастерских (фабрикация серебряных изделий с чернью), там была пляска, играли на инструменте, роде балалайки.

La teorización intencionada por parte de Balákirev de unas características sólo esbozadas, casi con el sentimiento, por parte de Glinka, es notable. Se pueden establecer algunas similitudes, especialmente entre las primeras tres, pero que no trascienden la presencia del intervalo de cuarta y la cadencia frigia, siempre a partir de la escala menor natural o eólica. No parecen sugerir una filiación, sino más bien una coincidencia en el uso de sistemas modales. Aún más rebuscado –pero también más simbólico– es la relación con la *Canción de los barqueros del Volga* con el Cáucaso y *El paño moruno*, tan conocida en Rusia. El motivo de los barqueros se había convertido en paradigma de la nueva cultura del realismo, en parte por culpa del pintor Iliá Repin y su cuadro homónimo. En su forma musical, también de manera simbólica, es la composición que cierra la *Colección de cantos populares rusos* de Balákirev.³⁷

Más significativo aún es el ambiente «exótico» en que Balákirev enmarca los cantos del Cáucaso, con todos los tópicos tipificados desde el XVIII como «periféricos»: una naturaleza pura, pero salvaje, y bailes y cantos interpretados «libremente» por el pueblo. La recurrente puerta del barbero sevillano es sustituida por el taller –al que dos decenas más tarde volvería los ojos la vanguardia rusa con el círculo de Abrámtsevo a la cabeza–,³⁸ y a la guitarra la balalaika. Hay que añadir a este círculo de «pureza» la mención de los «antiguos creyentes», corriente religiosa que practicaba –y aún continúa hoy en día– una liturgia que pretendía conservar muchas de las características originales provenientes de la Edad Media.

Otros miembros del círculo como Alexander Borodín intentaron ligar la música rusa con otras culturas, esta vez africanas:

Hay un parecido impresionante entre la melodía de Insiraf Ghrib con una de las más viejas canciones rusas, conocida por el pueblo como «Podblubnaia pesnia», canción de los juegos de navidad. Sería difícil explicar este parecido si no es suponiendo que esta melodía haya pasado a Rusia por los tártaros a la hora de su invasión. Esta hipótesis es admisible, vista la relación entre la música de los tártaros y aquella de los árabes.³⁹

Мотивы их подходят к русским и испанским, для примера выпишу вам 3 [...]. Не правда ли, что эти песни очень однородны? – и после Кавказа я буду употреблять все усилия, чтобы побывать в Испании, в Турции и Персии». Carta de Balákirev a Stásov desde Piatigorsk del 3/VII/1863 recogida en: Миллйй Алексеевич БАЛАКИРЕВ; Владимир Васильевич СТАСОВ: *Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым*. Огиз-Музгиз, 1935, pág. 192. [M. BALÁKIREV, V. STÁSOV: *Correspondencia entre M. A. Balákirev y V. V. Stásov*]. Agradezco enormemente a Alekséi Kiseliov las molestias tomadas en mandarle este fragmento a una desconocida.

³⁷ Миллйй А. БАЛАКИРЕВ: *Сборник русских народных песен. Recueil de chansons populaires russes*. Leipzig, Belaieff, 1895, n° 40, pág. 80.

³⁸ Olga HALDEY: *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Indiana University Press, 2010.

³⁹ « Il y a une ressemblance frappante entre la mélodie de l'Insiraf Ghrib, avec celle de l'une des plus vieilles chansons russes, connue par le peuple sous le nom de "Podblubnaia pesnia", chanson des jeux de Noël. Il sera difficile d'expliquer cette ressemblance si ne c'est en supposant que cette mélodie eût passé en Russie venant des Tartares lors de leur invasion. Cette hypothèse est admissible, vu le rapport qui existe entre la musique des Tartares et celle des Arabes ». Nota al pie que Borodín insertó en su

Son las palabras que Borodín insertó en su *Melodía árabe*, compuesta en 1881, obtenida de una armonización de una *qasida* tomada de un poema del norte de África, conseguida, cómo no, a través de Stásov.⁴⁰ Borodín y sus contemporáneos continuaban con este afán, remontándose al pasado cada vez con más facilidad, además de publicarlo en sus composiciones como una significativa justificación. En el texto de Borodín el paso de África a España no es inmediato, pero seguía el camino de esa civilización árabe con la que España y Rusia compartían las fronteras; tan temida pero tan valiosa a la hora de unificar las culturas.⁴¹

En cualquier caso, la identificación historicista que realizaba Borodín de la música árabe con la rusa no debería dejarnos indiferente, y recuerda en cierta medida a las ensoñaciones de Glinka. Al fin y al cabo, en el libro que consultó Borodín para extraer las conclusiones acerca de su melodía adscribía el origen de las canciones árabes más «antiguas» y arcanas (y por tanto más jugosamente *ancestrales*) con las españolas, sin poder evitar, a su vez, grandes dosis de «poscolonialismo» propio:

En cuanto a la segunda opinión que me ofrecieron [en cuanto a los orígenes de la *Nouba*], dicen que fue traída a Argelia por los moros de España. Esta opinión que haría suponer que este género de música está ligado a los españoles sería inadmisibile, porque esta nación, bajo el reino de los moros, se encontraba en un estado completamente salvaje.⁴²

Hasta mediados de los años 80 los compositores rusos no fueron prolíficos en composiciones de estilo *directamente* español. Se hace, con todo, imprescindible conocer estas similitudes creídas a gritos entre aquellos que en esos momentos estaban «fundando» en base a su criterio las bases de la música rusa. Producir en ruso era su objetivo último, pero ello no impedía que ese nuevo lenguaje tuviera hondas raíces necesarias para su estandarización. La presencia de una escala zíngara en la versión del *Fandango-Étude* de Balákirev es un símbolo de ese Oriente hispano, pero también de su *perversión*, de su voluntad de embrutecer sus sonidos aún más de lo que estaban en la composición original del Murciano.⁴³

Melodía árabe. Citado en: Gerald ABRAHAM: «Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin», *Music & Letters*, vol. 56, nº 3/4 (1975), pp. 313-318: 318.

⁴⁰ R. TARUSKIN: «“Entoiling the Falconet...”», pág. 266.

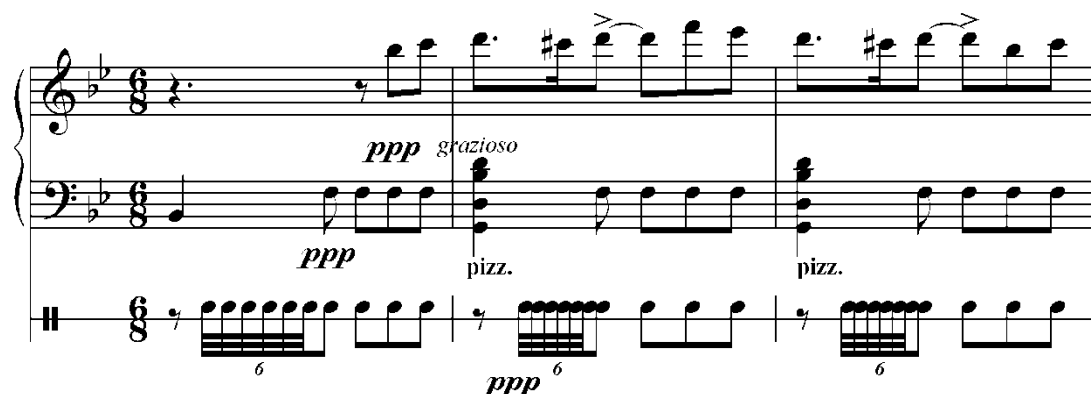
⁴¹ Всеволод Е. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница*. Наука, 2006. [V. E. BAGNÓ: *Rusia y España: una frontera común*]. El dr. Bagnó afirma que esta sensación de «frontera común» era compartida por ambos lados, mientras que durante el trabajo de tesis doctoral hemos preferido optar por la hipótesis de que hasta el siglo XX esta relación no fue correspondida.

⁴² «Je passe à la seconde : La Noubá, dit-on, fut apportée, en Algérie, par des Maures d’Espagne. Cette opinion qui ferait supposer, que ce genre de musique est emprunté aux Espagnols est inadmissible ; car cette nation, sous le règne des maures, se trouvait dans un état complètement sauvage ». Alexandre CHRISTIANOWITSCH: *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens: avec dessins d’instruments et quarante mélodies notées et harmonisées*. M. Dumont-Schauberg, 1863, pág. 8.

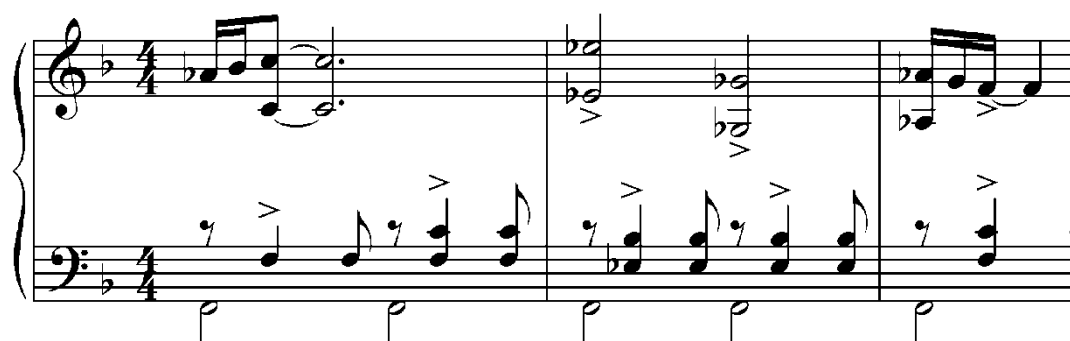
⁴³ En esta línea se mueve el discurso de Taruskin en torno a Balákirev: Richard TARUSKIN: «“Entoiling the Falconet...”».

Quizás por estas creencias –que se corresponden a veces con coincidencias reales, como hemos visto– es casi inevitable relacionar las escalas frigias de las *Danzas Polovskianas* con España. Ocurre de manera similar con los ritmos que parecen aludir al bolero en *Scheherezade* (Movimiento III. *Vivace scherzando*). En esta pieza, algunos segmentos (no especifican cuáles, nosotros proponemos uno en concreto, Ej. 1), también a los contemporáneos de Lorca les supieron a España.⁴⁴

Nuestra propuesta se basa, al margen de la alusión al ritmo de bolero, en que la melodía de este tercer movimiento estaba compuesta a través de la yuxtaposición de temas de frases cortas, sugiriendo sonidos de músicas populares. Más da que pensar el hecho de que se trate, como antaño, de tópicos ligados a la masculinidad: el príncipe de la historia de amor del tercer cuadro de *Scheherezade*. Quién sabe, quizás, si al oído del aficionado Lorca eran las otras partes, más orientalizantes, las que quiso asimilar con la España del canto jondo.⁴⁵



Ejemplo 1. N. Rimski-Kórsakov. *Scheherezade*. Movimiento III. *Vivace scherzando*.



Ejemplo 2. A. Borodín, *Príncipe Ígor*, Danzas polovskianas.

Parece arriesgado adscribir estos ejemplos a lo hispano, aunque muy tentador, tratándose de la expresión de la masculinidad también el tema semihispano de

⁴⁴ Cf. Federico GARCÍA LORCA: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo” [Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada el 19 de febrero de 1922]», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del “cante jondo”]*. <<http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>>. Consultado el 11/VII/2015, pág. 6.

⁴⁵ Ver capítulo: «Epílogo. El abrazo de España».

Borodín: la fuerza de los guerreros del jan. La ambigüedad con la que los rusos fabricaron su propio orientalismo abre aquí las puertas a la duda. En este caso ni siquiera se trata de una cita exacta de la cadencia andaluza: la presencia del segundo grado (sol) rebajado en el anterior compás a la cadencia hace que aunque la cadencia en sí (último compás del ejemplo) no sea frigia, el fragmento se impregne de esta sonoridad.

A medida que vamos avanzando hacia el final de siglo van cambiando estas concepciones. Ya no se trata exclusivamente de buscar al «pueblo verdadero», sino de construir. Ansiaban fabricar, es más, un tipo de música en el que lo distintivo, que en este caso tomaba el disfraz de lo oriental, tuviera una grandísima presencia.

1.2. La universalidad de dos mitos: *Don Juan* y *El Quijote*

Al margen de estos rasgos «españolizantes», o más bien «orientalizantes» que caracterizaron el estilo construido por Balákirev y sus seguidores, en este contexto de nacionalismo y realismo es difícil que entre en juego esa parte de lo tópicamente hispano que había sido representante del hedonismo romántico de la música de salón afrancesada. Sin embargo, dos mitos, tan fuertes —en palabras del profesor Bagnó— «como las leyendas de reyes perdidos o de Eldorado»,⁴⁶ pervivían: don Juan y don Quijote. Eso sí, vistos desde una perspectiva completamente distinta.

1.2.1. Los deslices hispanos del *Convidado* de Dargomyzhski

La supervivencia de estos dos grandes mitos de la literatura, habría sido incomprensible sin incluir a la llama que siguió iluminando la perspectiva rusa: Alexander Pushkin.

Paso buenos ratos con *El convidado de piedra* de Pushkin. Estoy intentando algo sin precedentes: escribo la música de [sus] escenas [...] tal y como son, sin cambiar una sola palabra. Por supuesto, nadie lo escuchará jamás. Pero no me está quedando del todo mal...⁴⁷

Estas son las palabras con las que Dargomyzhski anticipaba la creación de una obra, como él mismo expresa, que calcaba una a una, sin excepción, las palabras salidas de la pluma de Pushkin para luego darles música. Su método se convirtió en canónico: el recitativo muy cercano al habla. Al contrario de lo que él había predicho, su obra se convirtió en todo un símbolo de la posibilidad de *musicar* la palabra rusa, tomado por la crítica como un segundo Glinka.

⁴⁶ ВСЕВОЛОД Е. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница...*, pág. 144.

⁴⁷ Richard TARUSKIN: «Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue», *The Musical Quarterly*, vol. 56, nº 3, 1970, pp. 431-454: 443.

El personaje de don Juan en la obra de Dargomyzhski y de Pushkin no destacaba por su atolondramiento sino, como ha sido aquí analizado, por su rebeldía contra las reglas: tanto como para osar invitar al marido muerto a asistir a las ternuras que su asesino ejecuta con su mujer. Así lo interpretó el tenor que protagonizó el papel en el estreno, Fiodor Komisarzhovski, figura no sólo importante en el mundo de la música, sino también poseedor de notables connotaciones políticas del lado del progresismo.⁴⁸ Su aire insurrecto estaba en consonancia con la época de su estreno, 1872, justo en los años en que las reformas de Alejandro II ya habían abierto una puerta que sería muy difícil cerrar, y cuyo afán por arrebatar trocitos de poder iría en aumento.

El estreno se llevó acabo tres años después de la repentina muerte del autor, acontecida en 1869, momento en que había dejado la obra sin finalizar, lo que también ayudó a su canonización. Tanto la primera escena como la orquestación fueron culminadas por Rimski-Kórsakov y César Cui. La obra sólo había sido presentada en sociedad a través de una velada entre amigos en noviembre de 1868, poco antes de su fallecimiento.

Acerca de la liberalidad del propio Dargomyzhski la historiografía ya ha incidido en que también dejó sin finalizar otro texto, *Confesiones de un liberal* [*Исповедь либерала*], cuyo protagonista exclamaba:

Como liberal estoy a favor de la verdad y la sinceridad, es decir, la libertad de pensamiento, la libertad de sentimiento, la libertad en la expresión y en el habla.⁴⁹

La importancia que el «habla verdadera» tenía para Dargomyzhski es fácil de vincular al pasado liberal del propio Pushkin. Se añaden, además, los atributos de liberalidad que se asumían a la propia figura de *Don Juan* y de la veracidad con la que se deben plasmar sus palabras. La voz que llevaba este *caballero* ya no tenía atisbo ninguno de españolidad. Todo lo contrario, Dargomyzhski procuró estudiar exactamente las entonaciones de la voz («quiero la verdad»,⁵⁰ sostenía), fabricando un don Juan más ruso que nunca a través de un recitado continuo más cercano al drama que a la ópera.

La única escena que tiene talante operístico con –y que sirve, de algún modo, de «respiro», según las palabras de Taruskin—⁵¹ es aquella en que se cantan dos canciones españolas, dos pequeñas *ariettas* traviesas que se cuelan en el habla de Laura.

⁴⁸ Juliet FORSHAW: «Russian Opera Rebels», en Philip Purvis (ed.) *Masculinity in Opera* (2013), pp. 67-83.

⁴⁹ «Как либерал я стою за правду и искренность, то есть за свободу мыслей, свободу чувств, свободу их выражать и высказывать». Citado en: Анатолий ЦУКЕР: *Драматургия Пушкина в русской оперной классике*. Moscú, Kompozitor, 2010, pág. 106. [Anatoli TSUKER: *La dramaturgia de Pushkin en los clásicos de la ópera rusa*]. Agradezco enormemente a la profesora Irina Górnaya el haberme dirigido hacia este libro.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 87.

⁵¹ R. TARUSKIN: «Realism as Preached and Practiced...».

Conservan algo del salón —y es donde se encuentra Laura en ese preciso momento— que Dargomyzhski había compartido con Glinka en los años de su juventud.

Aun así la diferencia es notable: los elementos exóticos —que distan de ser muy llamativos, como era típico en la canción hispana del salón ruso— ya no pertenecen al ámbito masculino, sino al de la mujer. Laura es una antigua amante que recuerda la pasión de su don Juan a través de estas canciones.⁵² Para esta ocasión Dargomyzhski reutilizó en primer lugar su composición *La niebla viste Sierra Nevada* de 1839-40, y en segundo la pieza *Aquí estoy Inesilla* de Pushkin, cuya musicalización había pasado por otras manos, entre ellas la de Glinka.

Poco o nada queda de aquellas canciones de salón, adaptándose perfectamente —quizás demasiado para un purista como Dargomyzhski— al género operístico. En primer lugar la niebla ya no viste a Sierra Nevada, sino a Granada entera, seguramente más conocida por el público bajo ese nombre, cambiando así el título de la pieza a «La niebla viste a Granada». Y es que aquella composición de tintes casi agresivos cambia totalmente, tanto musicalmente como su texto:

La niebla vestía a Granada
todo duerme alrededor
todo llama al encuentro.

Abre la ventana, Elvira
no te retrases, querida
¡la hora del amor no pasa en vano!

El silencio de la espera aprieta
Muero de pasión, no temas, querida
¡La oscuridad nos protege de los ojos que acechan!

En la oscuridad del arrebato
en el abrazo de pasión, olvidemos el tiempo
olvidemos las preocupaciones mundanas.

¿Pero qué esperas, Elvira?
¿Es que un insensato miedo se ha apoderado de ti?
Con el apasionado beso, querida mía,
en las mejillas ¡lo apago yo!⁵³

⁵² Ver capítulo...

⁵³ Оделась туманом Гренада,
Все дремлет вокруг,
Все манит к свиданью.

В немом ожиданьи томлюся
Я страстью, не бойся, друг милый,
Мрак нас сокроет от взоров коварных!

В восторге безмолвном
В объятиях страсти забудем мы время,
Забудем заботы мирские.

Lejos de la violencia que se entreveía en la anterior versión —cercana como hemos visto a los años 40 y la extensión territorial rusa— (¡Lánzame la cuerda y el lazo! / ¡Junto a mi daga inseparable / y la poción de muerte!), el contenido de esta composición se encuadra, al igual que *Aquí estoy Inesilla*, en primera ola de las canciones de salón. Éstas concordaban con el inofensivo —aunque bravío— conquistador que simbolizaba la figura de *Don Juan*.

El autor en su búsqueda del afán por la verdad, se adapta a las fuentes de carácter hispano que poseía a su alcance. En el caso de «La niebla vestía a Granada» reutilizó el perfil instrumental de la ya conocida *Jota aragonesa* de Glinka, tras la indicación de Laura «Acércame la guitarra», (en este caso no aquella tan virtuosa como la del Murciano, pero quizás la del joven estudiante Félix Castilla). La versión estaba muy lejos de acercarse al género arañado por Glinka. El estribillo de la jota responde a la melodía principal de las anotaciones de Mijaíl Ivánovich. No encontramos, a la hora de abordar la melodía la tradicional alternancia entre tónica y dominante, o la frecuente incursión de cuerdas recitado. A lo que recurre Dargomyzhski en su lugar es a la modulación al modo menor, proveniente de las romanzas de la época de los treinta y también incorporada al lenguaje promovido por Balákirev.

A ella le sigue seguramente la interpretación más operística de *Aquí estoy, Inesilla* de todas las hasta ahora analizadas, aunque mantenga las conocidas palabras de Pushkin. En forma ternaria, seguramente adaptada a las características de la cantante, tiene hasta un intermedio dramático donde la soprano puede hacer gala de unas dotes de corte verdiano. El estribillo instrumental recuerda a la guitarra y su función de rondalla en el salón hispano, pero no así el resto de características.

Но что же ты медлишь, Эльвира?
Иль страх безрассудный владеет тобою?
Пылким лобзаньем друг милый
На веки его заглушу я!
Открой же венталу, Эльвира,
Не медли друг мой милый,
Час любви улетает напрасно!



Ejemplo 3. Fragmento de «Aquí estoy, Inesilla», del *Convidado de piedra* de Dargomyzhski (1868).

César Cui opinó acerca de la protagonista y sus excesos: «el carácter de Laura se traduce en arranques de frivolidad [...], por alientos imprevistos de una pasión fácil y a la vez excesiva». ⁵⁴ Y es que lo que encontramos aquí es uno de esos giros «prohibidos» (¡en un calderón!) que remiten directamente a la ópera italiana: un salto de cuarta ascendente que subraya la dominante y enfatiza el virtuosismo de la cantante, cualidad casi prohibida para los Cinco.

Dargomyzhski fue profeta en su lecho de muerte, pero en vida provenía de los mismos ambientes que había frecuentado Glinka. Esta salida de tono —¿que quizás alguien podría ver como una caricatura intencionada?— tenía un origen muy claro: aquel salón hispano que estaba intentando recrear. Siguiendo los cánones estrictos del realismo, es indudable que, puestos a caracterizar la capital que frecuentó Glinka, este giro no quedaba en absoluto fuera de lugar.

1.2.2. Piotr Chaikovski: un don Juan místico

También Chaikovski se dejó subyugar por el mito por excelencia del Siglo de Oro: don Juan. Disfrutando desde la butaca de un teatro dramático, y no imbuido de efluvios liberales es en el sentido en el que hay que encuadrar a Chaikovski. Su interés

⁵⁴ « le caractère de Laure se traduira par des boutades de frivolité enjouée, par des élans imprévus d'une passion à la fois facile et excessive ». C. CUI : *La musique en Russie...*, pág. 104.

estuvo marcado por la fuerza con la que irrumpía España en el teatro moscovita por medio del dramaturgo Alexander N. Bazhenov.⁵⁵

En primera instancia fue incentivado por medio de su eterna correspondiente y mecenas, Natalia von Meck. En 1878 ella le envió unos poemas, entre ellos el *Don Juan* (1862) de Alekséi K. Tolstói (1817-1875) –no el famoso León Tolstói, su primo segundo– :

No sé cómo agradecerle, querida mía, por la colección de poemas que me ha enviado. En especial me reconforta [Alekséi K.] Tolstói, a quien quiero mucho, a lo que se suma la intención de contar con alguno de sus textos para mis romances. Entre ellos me interesa especialmente *Don Juan*, que leí hace ya tiempo. Le dejo con el encanto del extracto de *Don Juan* que yo, a buen seguro, me dispongo a poner en música [...]. Se lo agradezco.⁵⁶

Alekséi Tolstói era un gran admirador de España y de *Don Juan*, y compartía con Chaikovski su amor por el *Don Giovanni* de Mozart, al que se sumaba un afán revolucionario más acorde a Pushkin y Dargomyzhski. Tolstói ayudó, entre otros, a Turguénev a librarse de la cárcel.⁵⁷

Sin embargo, su *Don Juan* se asemeja más a un «Robin Hood» en contra de la Inquisición que a la clásica figura del libertino español. La obra consistía en un «poema dramatizado», y fue culminada en 1862 en su versión definitiva a la «memoria de Mozart y de Hoffmann».⁵⁸ Con más tintes religiosos que sus antecesores, Alekséi Tolstói incorpora un prólogo en el que se descubre que en realidad don Juan no es sino una víctima de la disputa entre los ángeles y el mismísimo diablo por el alma del apasionado joven.

En la obra se incluye otro gran tópico de España, la Santa Inquisición, y es que a ella burla don Juan aún más que a las mujeres. Parte de sus fechorías consisten en liberar a los moriscos que apresa la institución. Esta aparición de lo islámico está en consonancia con la imagen que se estaba labrando de España y que fructificó en los 80, que se resume en el nombre elegido para el preso liberado de la Inquisición:

⁵⁵ Jack WEINER: *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. University of Kansas Publications, 1970.

⁵⁶ «Не знаю как благодарить Вас, моя дорогая, за сборники стихотворений, присланные Вами. Особенно меня радует Толстой, которого я очень люблю, и независимо от моего намерения воспользоваться некоторыми из его текстов для романсов [...]. В числе их я особенно интересуюсь “Дон-Джуаном”, которого читал очень уж давно. Отмеченные Вами отрывок из “Дон-Джуана” прелестен, и я, наверно, положу его на музыку [...]. Благодарю Вас». Carta a Nadezhda von Meck, enviada desde Clarendon el 7/19 marzo 1878. Recogida en: Петер И. ЧАЙКОВСКИЙ: *Полное собрание сочинений*. Т. 2. Гос. музыкальное изд-во, 1977, pág. 159. [Piotr. I. CHAIKOVSKI: *Colección completa de textos*].

⁵⁷ Introducción de Michel CADOT en: Alexis TOLSTOÏ : *Don Juan: poème dramatique*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pág. 11.

⁵⁸ No hay que olvidar las famosas reflexiones de Hoffmann acerca de la obra de Mozart en su texto *Don Juan*, datado en 1812. Cf. Douglas ROBERTSON: «The Philosophical Worldview Artist: A Translation of “Don Juan” by E. T. A. Hoffmann», en: <http://shirtysleeves.blogspot.ru/2007/06/translation-of-don-juan-by-e-t-hoffmann.html>. Consultado el 10/V/2015.

Boabdil. Este don Juan implanta una modalidad propia de religión, sin el yugo de la Iglesia y con la sensualidad por bandera. De hecho, este libertino –algo venido a menos en sus hazañas– acaba por ser perdonado por sus pecados. En una redención por amor, don Juan en este caso es capaz de amar a la infeliz de doña Ana.

Alekséi Tolstói, a pesar de haber sido tan condenado por sus contemporáneos por su ausencia de «preocupación social»,⁵⁹ construye una filosofía independiente al régimen, una rebeldía menos radical que en don Juan imaginado por Pushkin. Al final es redimido, pero precisamente por la validez de su forma de ver la vida, también autónoma y, en cierta medida, independiente de las instituciones que lo persiguen, comenzando por la Santa Inquisición.

Esta postura traza un paralelismo con la de Chaikovski, imbuido de los ambientes liberales, pero sin la necesidad de tomar partido constantemente, y manteniendo los elementos de «belleza» en el arte. Chaikovski en particular prescindía tanto de la necesidad de «rusificar» la música como de transmitir un mensaje social a través de ella. El texto que utilizó rezaba así:

A lejos se disipa la Alpujarra
frontera dorada
A la llamada del sonido de las guitarras
sal, querida mía.
A todo aquél que diga que otra
se puede comparar contigo
a todos, encendido por el amor,
a todos, invitaré al mortal combate.

De la luz de la luna
que enrojece el horizonte
oh, sal, Nisetta
¡corre al balcón!

De Sevilla a Granada
en la penumbra silenciosa de la noche
se oyen serenatas
se oye el martilleo de las espadas.
Mucha sangre, muchas canciones
derramadas por encantadoras mujeres.
Yo, a aquella que es más encantadora de todas,
canción y sangre entrego

De la luz de la luna [...] ⁶⁰.

⁵⁹ Sheelagh Duffin GRAHAM: *The Lyric Poetry of A. K. Tolstoi*. Rodopi, 1985.

⁶⁰ Гаснут дальней Альпухары
Золотистые края.
На призывный звон гитары
Выйди, милая моя.
Всех, кто скажет, что другая

La elección de Chaikovski del pasaje de la obra de Tolstói está protagonizado de nuevo por un personaje secundario —una «Laura» si se quiere—. El objeto de debilidad en esta ocasión da además un giro a la acción. Al borde del matrimonio con doña Ana, don Juan decide seguir por el camino del libertinaje y asomarse al balcón, «con su guitarra y su espada» —como también clamaba Pushkin—, de Nisetta, aquella mujer «cuya profesión no eran capaces de pronunciar los hombres», para colmo era vecina de doña Ana.⁶¹ La escena desencadena la ira del comendador, y su inmediata muerte a manos de don Juan.

Analizado con detenimiento, se entiende el porqué del habitual desdén de esta generación por sus contemporáneos. El texto mantiene los tintes de posesión y violencia de los 40 (entre otros, el texto ya analizado de Kúkolnik, «A mi fiel caballo impetuoso»). Tolstói, en efecto, se encontraba generacionalmente más cercano a Turguénev que a los componentes del círculo de Balákirev. La luna, la guitarra, la muerte y la debilidad de don Juan seguían anclados a un romanticismo que apuntaba hacia el simbolismo.

Musicalmente la composición de Chaikovski establece cierta filiación con los géneros hispanos difundidos por Glinka en Rusia, que recuerda, aunque de manera lejana, al modelo de la jota, que tan importante se había hecho también a la hora de representar la historia del *Don Juan* bajo el último aliento de Dargomyzhski. El perfil melódico, la importancia de la tónica y la dominante y la presencia de una cuerda de recitado son detalles que conducen a los rasgos ya conocidos y difundidos por Glinka y sus contemporáneos. Eso sí, en el caso de Chaikovski queda completamente integrada en su lenguaje armónico, sin esos remilgos de sus compañeros por «conservar la autenticidad melodía original», que hacen, de hecho, que dudemos de la presencia de esta forma primigenia —aún más radical que en la *Querida* de Glinka—, primando sobre ella otros caracteres.

Здесь сравняется с тобой,
Всех, любовию сгорая,
Всех зову на смертный бой.

От лунного света
Зардел небосклон,
О, выйди, Нисета,
Скорей на балкон.

От Севильи до Гренады,
В тихом сумраке ночей,
Раздаются серенады,
Раздается стук мечей.
Много крови, много песен
Для прелестных льется дам,
Я же той, кто всех прелестней,
Песнь и кровь свою отдам.

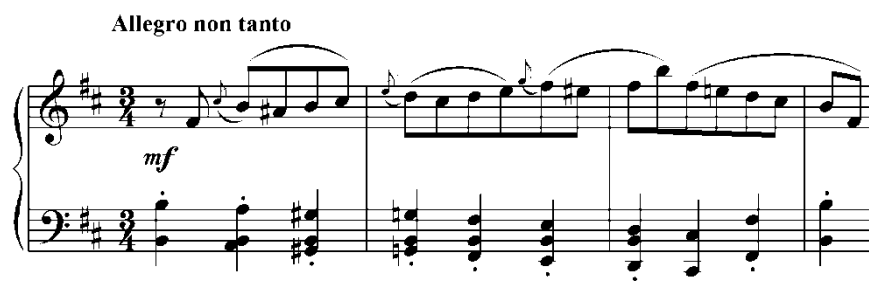
От лунного света [...]

⁶¹ Alexis TOLSTOÏ : *Don Juan: poème dramatique*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pág. 80.

Los pasos cromáticos, acordes con sextas añadidas y frecuentes modulaciones se integran en el lenguaje armónico de Chaikovski. Otros atributos de la «jota» se conservan, como la presencia de continuos floreos melódicos, normalmente evidenciando el intervalo de semitono. Un factor coarta la adscripción de este género a la jota y es su presentación en modo menor, que esconde casi por completo la referencia, quizás lejana, que Chaikovski hubiera podido trazar.



Ejemplo 4. Melodía principal de la *Jota aragonesa* de Glinka.



Ejemplo 3. Comienzo de *Don Juan* de Chaikovski.

La otra participación de Chaikovski en el ámbito de la canción rusa fue la traducción de la «Canción española» de texto de P. Geise para Rubinstein, años después. De ella Cui sostuvo que no tenía «ni una sombra de españolidad, a excepción de unos cuantos tópicos rítmicos».⁶²

Producto del auge del teatro del Siglo de Oro, el último deseo de muerte de Chaikovski tras ir a ver *El desdén con el desdén* en 1893 (traducido al ruso como *Снедь на снесь*) fue componer una ópera con este tema. Murió sin completarla, Serguéi Tanéyev y Modest Chaikovski llegaron a trabajar sobre esta escena en 1895, pero nunca llegó a ser finalizada.⁶³ En sintonía con el maestro, el propio Tanéyev había pensado en realizar una ópera con el tema del drama *Fuenteovejuna*.⁶⁴

⁶² Цезарь КЮИ: *Русский роман: очерк его развития*. Изд. Н.Ф. Финдейцена, 1896, пág. 53.

⁶³ Jack WEINER: *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. University of Kansas Publications, 1970, pág. 95.

⁶⁴ *Ibid.*

1.2.3. Un *Don Quijote* entre Liszt y Turguénev: Antón Rubinstein

Mientras que aquél gamberro de *Don Juan* había recorrido gran parte de la literatura rusa, desde la época de Catalina la Grande la música prácticamente había olvidado a ese otro zascandil que fue don Quijote.

Su lado bufo, al igual que había ocurrido en el siglo XVIII con el *El desdichado caballero Kosometovich* de Martín y Soler y libreto de Catalina la Grande, había vuelto a tener presencia escénica a través del ballet. El príncipe Odoievski había difundido parte de la obra en una versión original en los años cincuenta⁶⁵ pero su labor, a pesar de ser un eminente crítico musical, no trascendió en esta materia.

La parte trascendental de la historia, al igual de lo que proporcionaba el *Don Juan* de Dargomyzhski, atrajo la atención de Antón Rubinstein. Esto se debía, en parte, no sólo a su filiación rusa, sino también a la alemana. Y es que, como es bien sabido una nueva visión del *Don Quijote* había surgido desde las fronteras germanas en manos de Hegel y Schlegel, entre otros.⁶⁶ El Caballero de la Triste Figura ya no era interpretado como un antihéroe bufonesco, sino como una metáfora de la libertad –de una manera bien distinta a la forma que tenía de rebelarse don Juan–, y de la victoria frente a las adversidades.⁶⁷

El hecho es que esta corriente filosófico-política también brotó en Rusia, de manos de Turguénev y Dostoievski, quienes entendieron a *El Quijote* de manera trascendente, pero quizás no de igual modo en que lo hicieron los alemanes, añadiéndoles un tinte más afín a sus ideales:

Don Quijote consideraría vergonzoso vivir para sí mismo. Él vive (si se puede expresar así) fuera de sí mismo, para los otros, para sus hermanos, para extirpar el mal, para enfrentarse a las fuerzas enemigas de la humanidad: a los magos y gigantes, es decir, a los opresores [...]. Su corazón es humilde, su alma, grande y audaz.⁶⁸

Mientras que Sancho Panza:

Se ríe, por su parte, de don Quijote, sabe que está loco, pero deja tres veces su aldea, a su mujer y a su hija para ir tras ese loco [...]. No se puede explicar esa fe por la esperanza del beneficio, del lucro personal. Sancho Panza tiene demasiado buen sentido como para no comprender que el escudero de un caballero andante, a excepción de golpes, poco debe esperar. La razón de su fidelidad obedece a motivaciones más profundas y tiene sus raíces, si se me permite la

⁶⁵ Yakov MALKIEL: «Cervantes in Nineteenth-Century Russia», *Comparative Literature*, vol. 3, nº 4 (1951), pp. 310–329: 311.

⁶⁶ Carmen RIVERO IGLESIAS: «La interpretación idealista del Quijote», en http://pcvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/o_h_2009/o_h_2009_32.pdf, consultado el 8/V/2015, pp. 381-396.

⁶⁷ Jorge LATORRE IZQUIERDO: «El Quijote como puente cultural entre España y el mundo soviético», en Carlos Mata Induráin (ed.) *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona, Eunsu, 2013, pp. 117-130: 118.

⁶⁸ Iván S. TURGUÉNEV: «Hamlet y don Quijote», *Nueva Revista*, nº 56 (1998), pp. 158-174: 160.

expresión, en la que posiblemente sea la mejor cualidad de las masas: su capacidad para experimentar una ceguera noble y buena (por desgracia conoce también otras cegueras), su capacidad para sentir un entusiasmo desinteresado, su desprecio por su propio interés [...]. ¡Una gran cualidad, de importancia histórica y universal!⁶⁹

No es difícil ver en estas líneas, además de ciertas conexiones con el idealismo alemán, los tintes radicales que imbuían ya los comienzos de la década conflictiva de los 60. Entre otros llaman la atención tanto la curiosa interpretación de don Quijote como un ser solidario –más tarde criticada por los propios rusos–,⁷⁰ o de las inocencias volubles de las «masas populares» representadas en Sancho. El deseo de volver al «campo», que más tarde se materializó en las excursiones de los *perevezhinki*, se deja ya entrever en este discurso, plenamente insertado en las discusiones sobre la liberación de los siervos que se lidiaba en ese momento. Los alemanes llevaban dándole vueltas a esta idea desde finales del siglo XVIII, pero fue precisamente durante esos años cuando en Rusia se revisó la figura de don Quijote como un ser trascendental, siempre dentro de su particular óptica. Estos nuevos autores se adscribían a un tipo de filosofía: el «donquijotismo», palabra a la que despojaban de su antiguo significado burlesco.⁷¹

Antón Rubinstein, con todo, nunca estuvo plenamente imbuido de este espíritu radical, a pesar de ser una víctima de su época en su elección «donquijotesca». Este compositor de origen alemán tuvo la responsabilidad de dirigir el primer conservatorio en Rusia, promocionando los gustos de las clases altas y obviando, según la opinión del círculo de Balákirev, a la música rusa. La contraposición de ambos círculos se encontraba en la utilización o no de canciones folclóricas. A favor se encontraba el círculo de Balákirev (que luego no dudaba en modificarlas), mientras que Rubinstein reclamaba una mirada a la «música del mundo» y no sólo a la «folclórica».⁷² Con ello Rubinstein pasaba por encima –incluso– de la música de Glinka, cosa que prácticamente ninguno de sus coetáneos le pudo perdonar a pesar de sus sucesivos intentos.

Si bien esta posición le granjeó bastantes enemigos, lo cierto es que en cierta medida no se alejaba tanto de los gustos del recién gestado Grupo de los Cinco. Todos admiraban a Liszt por encima de todas las cosas –entre otras por las alabanzas que le había realizado a Glinka en vida–, y el mismo Stásov alardeaba de su correspondencia con él. Rubinstein, superando a Stásov, entabló una relación personal muy cercana con él, y de hecho se pueden establecer paralelismos entre las obras de

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 165.

⁷⁰ Constantino DERJAVIN: «La crítica cervantina en Rusia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 94 (1929), pp. 215-238.

⁷¹ В.Е. БАГНО: *Россия и Испания: общая граница...*, pág. 214.

⁷² Jonathan KREGOR: *Program Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pág. 152.

ambos autores,⁷³ aunque su pianismo no fuera de los más admirados en el seno del conservatorio.⁷⁴

Rubinstein, desde su postura de germanófilo, no fue menos que este grupo de «aficionados» y dedicó las obras de este periodo –tanto *Fausto* (1854), *Iván el Terrible* (1869) o *El Quijote* (1870)– al género que Liszt había inventado: el poema sinfónico. Estas obras aparecían en el momento de mayor acercamiento al grupo de los Cinco.⁷⁵ Nos detenemos, claro está, en la última, estrenada en 1871 en Moscú y en 1875 en Berlín. Sigue los pasos del siguiente argumento, en palabras del mismo Rubinstein, que resume de manera sinfónica los principales episodios de la novela:

La lectura de novelas de caballería que exaltan las hazañas de los caballeros errantes al servicio de las nobles damas en ayuda de los oprimidos exalta en don Quijote el deseo de imitar su ejemplo, con lo que se viste el casco y la cota de malla y se sienta en su escuálido corcel Rocinante. Su primer encuentro es con un rebaño de ovejas, que dispersa, y embravecido por el éxito de la hazaña prosigue su viaje. Un poco más adelante se encuentra con tres campesinas cantando animadamente mientras trabajan, entre las que elige a la mujer de su vida, Dulcinea. Le declara su pasión y se compromete a realizar todas sus futuras acciones en su honor. Las campesinas, tomándolo por loco, se ríen de él y salen corriendo. Don Quijote parece perplejo, pero aún pretende ganar renombre con sus futuras hazañas y prosigue su camino. Seguidamente se topa con una banda de criminales que están siendo conducidos a la horca, a los que toma por víctimas inocentes del despotismo, y sin dudarle un instante decide liberarlos. Ataca a los guardias y se inicia una batalla, pero irrita a los criminales liberados, y comienza una discusión en la que se abalanzan sobre él y le dan una sonora paliza. El noble caballero cae en la más profunda desesperación, ve su locura, y muere.⁷⁶

⁷³ А. КЕНИГСБЕРГ: «Заметки о Рубинштейне и Листе», en Т. А. Хопова (ed.) *Антон Григорьевич Рубинштейн. Сборник статей*. Санкт-Петербург, Канон, 1997, pp. 62-79. [A. KENIGSBERG: «Notas acerca de Rubinstein y Liszt», en *Anton Grigorevich Rubinstein. Colección de artículos*].

⁷⁴ Konstantin ZENKIN: «The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 42, n° 1/2 (2001), pp. 93-108.

⁷⁵ Gerald ABRAHAM: «Anton Rubinstein: Russian Composer», *The Musical Times*, vol. 86, n° 1234 (1945), pp. 361-365. Aunque, en realidad, como expresa el mismo autor, las obras de los años 79-82 tenían un color ruso más conseguido.

⁷⁶ «The reading of chivalric romances exalting the exploits of knights errant in service of fair ladies and in aid of the oppressed in general, excite in Don Quixote a desire to imitate their example; whereupon he dons the helmet and coat of mail, and sets forth on his bony steed Rosinante. His first encounter is with a flock of sheep, whom he disperses, and encouraged by the success of this exploit pursues his journey. A little farther on he meets three peasant women singing cheerfully at their work on of whom he selects for the lady of his love – Dulcinea. He declares his passion, and vows to perform all his future deeds of prowess in her honor. The peasant women, taking him for a madman, laugh in his face and run away. Don Quixote seems perplexed; but still hoping to win renown by his future exploits he runs on his way. He next falls in with a band of criminals, being led to execution, whom he takes for the innocent victims of despotism, and straightway determines to set them free. He attacks the guards and puts them to fight, but in the course of a discussion into which he enters with the liberated criminals he irritates them, they fall on him and give him a sound drubbing. Here follows the worthy knight's despair. He sees his folly, and dies». Anton RUBINSTEIN: *Autobiography of Anton Rubinstein, 1829-1889*. Ardent Media, 1982, pp. 154-155.

Este poema sinfónico en un movimiento alterna los acordes heroicos de don Quijote con escenas campestres y algunas de mucha acción, pero el carácter español está ausente por completo. La tensión se consigue a través del contraste armónico y una instrumentación por bloques que tiende hacia la escuela alemana. Su construcción musical persigue crear un ámbito amplio a través de la continua repetición de las melodías a varias alturas. La presencia de las canciones populares, que aparece por medio del viento madera, tampoco constituye una excusa para presentar ningún tipo de aire españolizante.

España permanecía, todavía –aunque más tarde Rubinstein la incluyó en su serie histórica, *Bal costumé* (1880)– como un símbolo para la clase culta a través de los dos grandes personajes de la literatura, *Don Juan* y *Don Quijote*. Pronto sus guiños orientales y folclóricos le dotaron de nuevos matices que no se permitieron el lujo de establecer diferencias sociales.

2. España en danza: de Francia a Oriente

El cordón umbilical aristócrata que alimentaba –a veces con alguna dificultad– a Glinka nos ha obligado a tratar el tema de la presencia de lo español desde un único punto de vista. Glinka compartía gustos, ambientes y bastantes debilidades con las clases más altas: el salón, un «pueblo idealizado»... El mismísimo zar le regalaba un anillo con un diamante en premio por la lucha por la música nacional. Los andamios se asemejaban todavía a los de un sistema de mecenazgo del Antiguo Régimen.

Los grandes escalones que estructuraban a la sociedad aplastaban, por decirlo así, las manifestaciones culturales del siguiente escalafón, casi inexistentes hasta comienzos del siglo XIX. La rebeldía de Pushkin y los decembristas hacia 1825 anticipaba un salto social y una confrontación con la clase social inmediatamente anterior.

Aunque influida por las sacudidas provenientes de la literatura, la música no poseía mecanismos de promoción claros: los teatros estaban absolutamente vetados a la palabra –también cantada–,⁷⁷ los conservatorios no nacieron hasta la década de los sesenta. En los salones y las reuniones privadas se comenzaba a forjar otra voz, que se alzó con súbita fuerza en los años sesenta a través de la conquista de la prensa y las instituciones.

Con todo, su distancia respecto a la aristocracia era tan grande que nos obliga a tratar los comienzos del ballet como algo que surgió completamente al margen –aunque de manera paralela– del ambiente revolucionario narrado en anteriores

⁷⁷ Eugene Anthony SWIFT: *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. University of California Press, 2002.

apartados. Dos caminos se bifurcan: uno por el realismo (en la intelectualidad), otro, el de la dimensión estética del entretenimiento (en la aristocracia). Más adelante la cercanía de la intelectualidad a los círculos de poder generó una cierta sintonía ideológica, en concreto las visiones de España como un ente de escape –y conquista– del mundo oriental.

Los Teatros Imperiales y la familia del zar mantuvieron una relación muy estrecha. Un monopolio levantado en 1827 por Nicolás I hacía que el control fuera férreo: sólo tres teatros en San Petersburgo y dos en Moscú podían beneficiarse de la expresión de ideas mediante la voz y asegurarse una ingente financiación económica.

El ballet significó durante el siglo XIX el espectáculo por excelencia de la aristocracia, quizás junto a la ópera italiana, por lo que siempre se le atribuyó ciertos aires de frivolidad en el gusto: sin argumentos profundos, sin crítica social, mucho gusto por la forma y no por el contenido, exhibición de clases populares idílicas,⁷⁸ que generaba cuantiosas burlas en la prensa liberal.⁷⁹

Además del estricto control que se ejercía en la escena por parte de la censura, existía cierta implicación política: por el cumpleaños de Alexandra Feorodovna Nicolás hizo traer a cuatro bailarinas polacas de Varsovia –después de las sucesivas represiones liberalistas y nacionalistas de la zona– para que bailaran la «mazurca azul» (llamada así por el color de sus vestidos).⁸⁰ Al igual que regaló un diamante a Glinka por su estreno de *Una vida por el zar*, Nicolás I usualmente bajaba a los camerinos para felicitar a los artistas –no sólo femeninos–. Cierta halo de «magia» –y de poder– regía las salas del Bolshói (el de San Petersburgo o *Kamenni*) al ver entrar a la siempre esperada figura del zar:

No hay necesidad de describir nuestra excitación la velada anterior a la representación, o cuánto de alegres nos sentíamos con el pensamiento de que se nos permitiera bailar ¡en presencia de la familia imperial! Nuestros jóvenes corazones latían de impaciencia y esperanza.⁸¹

Lo hispano fue parte fundamental de la representación de ese «pueblo inofensivo y candoroso» que visitaba muy a menudo los escenarios imperiales y cuyo aspecto que no había cambiado mucho desde aquellas visiones creadas por Catalina la Grande.

⁷⁸ Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Princeton University Press, 2000.

⁷⁹ Вера КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины девятнадцатого века*. [Vera KRASOVSKAYA: *El ballet teatral ruso de la segunda mitad del siglo XIX*]. Санкт-Петербург, Планета музыки, 2008, pp. 10 y ss.

⁸⁰ *A Century of Russian Ballet: Documents and Accounts, 1810-1910*. Dance Books, 2007, pág. 121. Testimonio de Stukolnik, recogido en dicha publicación, pp. 108-134.

⁸¹ Matilda Feliksovna KSHESINSKAIA: *Dancing in Petersburg: The Memoirs of Mathilde Kschessinka*. Dance Books, 2005, pág. 27.

2.1.1. Primeros pasos de la danza hispanofrancesa en San Petersburgo: una *Esmeralda* y una *Perla* de España

Si la Rusia del XIX es difícilmente entendible al margen de la cultura francesa, lo es aún menos el mundo de la aristocracia y en concreto de la danza. El concepto y la estética del ballet fueron importados directamente desde allí, con sus aires españoles incluidos.

Desde el siglo XVIII lo español danzado aparece de mano de las danzas de carácter (*danses de caractère*). Este género se constituía en pequeños interludios colorísticos a las narrativas de los ballets, inspirándose de manera más o menos exacta en danzas tradicionales. Las folías de España fueron ya incluidas en los primeros tratados —como el de Raul Feuillet publicado en París en 1701— como danzas de carácter,⁸² lo que significa que desde sus comienzos estaban en el germen de este tipo de repertorio.

Las danzas de carácter formaban una parte mucho más importante en el espectáculo global de lo que lo realizan hoy en día. Tanto para los solistas como para las escenas grupales era un elemento entrenado y apreciado por la crítica,⁸³ con lo el conocimiento de la «técnica» española —que se fue estilizando cada vez más y más—, no era en absoluto baladí.

En Rusia lo español trascendió esta presencia incidental. La preeminencia de la danza española, además de su creciente atractivo romántico, la convertía en una temática de éxito que los rusos adaptaron gustosamente de lo francés. María y Filippo Taglioni a su llegada a San Petersburgo en 1837 estrenaron en uno de sus primeros espectáculos, *La gitana*, en el que ya se registra un baile «hispano-gitano», además de una cachucha.⁸⁴ Padre e hija obtuvieron un estrepitoso fracaso debido a la poca consideración que Filippo tenía como coreógrafo y acabaron marchándose en 1842. La única excepción al fiasco fueron las danzas españolas de la Taglioni, hacia las que, al igual que Gautier en Francia,⁸⁵ los periodistas del momento concluyeron:

No, la auténtica danza española sólo existe en Francia y sobre nuestros escenarios.⁸⁶

La Elssler, que llegó en 1848 y permaneció hasta 1851, fue el siguiente gran atractivo para Rusia. De lo poco que se sabe de su manera de danzar es que sus

⁸² *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Citado en: Андрей В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца* [Fundamentos de la danza de carácter]. Лань, 2006, pág. 12.

⁸³ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pág. 293.

⁸⁴ А. В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца...*, pp. 32-33.

⁸⁵ Théophile GAUTIER: *Viaje por España*. <<https://es.scribd.com/doc/37293051/Teofilo-Gautier-Viaje-por-Espana-1840>>, consultado el 6/VI/2015.

⁸⁶ «Нет, настоящие испанские танцы существуют только на французкой и нашей сценах». *Северная Пчела* [La Abeja del Norte], № 34, 1841, citado en А. В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца...*, pág. 33.

formas eran más clásicas, más estilizadas, que aquellas de su predecesora,⁸⁷ pero no por ello menos sensuales. Gautier también parecía estar de acuerdo con esta última observación, reseñando así su actuación parisina en 1836:

La señorita Taglioni es mi bailarina cristiana, si se puede emplear una expresión similar sobre un arte proscrito para el catolicismo. Voltea como un espíritu en medio de los transparentes vapores de blancas muselinas con las que ama rodearse, recuerda a un alma feliz que apenas hace doblarse con la punta de sus pies rosas la punta de las flores celestes. Fanny Elssler es una bailarina completamente pagana. Recuerda a la musa Terpsícore con su tambor de casaca y su túnica abierta sobre el muslo y realzada por dos broches de oro. Cuando se arquea descaradamente sobre sus riñones y lanza hacia atrás sus brazos embriagados y muertos de voluptuosidad creemos ver una de aquellas figuras de Herculano y Pompeya que destacan blancas sobre un fondo negro y acompañan sus pasos con los crótalos sonoros [...].⁸⁸

Su éxito residió, sobre todo, en la cachucha, que originariamente se caracterizaba por unos espontáneos contoneos de cadera que la hacían tan «oriental», unidos en el texto de Gautier no por casualidad a ciertas figuras de Herculano y Pompeya. Fue la responsable del debut *Esmeralda* en Rusia en 1849 con música de Cesare Pugni y coreografía de Arthur Saint-Léon, basada en la novela de Víctor Hugo *Notre Dame de Paris* y estrenada por primera vez en Londres en 1844, pero con coreografía de Perrot. La temática del ballet y la coincidencia entre su filosofía estética y la del coreógrafo Saint-Léon, uno de los primeros padres del ballet ruso hacían a la Elssler la candidata ideal para interpretar el papel. El cometido de este nuevo coreógrafo consistió, como el suyo propio, en crear gran parte de las estilizaciones de pasos –en ocasiones provenientes de las danzas rusas, polacas o italianas, pero también españolas– y crear un lenguaje que ya tendía a lo que hoy entendemos como «clásico» en este tipo de interludios característicos.⁸⁹

Aunque esté ambientado en Francia la acción se desarrolla en un campamento de gitanos, caracterizado, entre otros, por música con aires hispanos además de que una graciosa pandereta se incorpora a la coreografía (típica del imaginario colectivo hacia los gitanos, y ya presente en la versión de Londres).⁹⁰ La pandereta por cierto, también la trajeron ya la compañía de Dolores Serral y Mariano Caprubí al Londres de los años treinta para bailar boleros y zapateados, pero esta vez en manos de los hombres mientras las mujeres tañían las castañuelas.⁹¹

En *La Esmeralda* la gitana que da nombre a la obra genera, como aquella caucasiana de Pushkin, un sinfín de pasiones. Tantas que si hubiera sido estrenada en otro lugar distinto a los ballets imperiales, amantes de los finales felices, habría

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸⁸ T. GAUTIER: *Histoire dramatique en France...*, vol. 1, pág. 38. Citado y traducido en: Rocío PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005, pp. 103-104.

⁸⁹ А. В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца...*, pág. 39.

⁹⁰ Agradezco enormemente a Laura Hormigón esta información, prestada de una imagen presente en el *Illustrated London News*, 30/III/1844.

⁹¹ R. PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París...*, pág. 55.

desembocado en tragedia. Esmeralda, quien se había casado para evitar su muerte con un poeta francés a quien no ama, queda prendada de Phoebus, un hombre prometido, produciendo una cadena de celos. Entre los más ofendidos, el personaje de Claude Frollo intentará, sin éxito, asesinar a Phoebus y acusar a la gitana de su muerte. El descubrimiento del intento de asesinato por la autoridad genera, en un giro típico de los ballets del XIX –presente, entre otros, en *Zoraida*, de Petipa– un final feliz.⁹²

En estos ambientes se mantuvieron los caracteres musicales que se le había otorgado a la romanza de salón en los años 30-40: una «españolidad» dada por algunos ritmos y giros que circulaban por el entorno europeo, especialmente el francés, el más conectado con la aristocracia rusa. En esta ocasión le tocaba el turno a la danza. Se puede ver, por ejemplo, cómo persisten ciertos tonos afandangados, del tipo del *Bolero* de Dargomyzhski de 1839, pero esta vez en el ballet.



Ejemplo 6. Fragmento del paso a cuatro, danza gitana, de la *Esmeralda*. Cesare Pugni.

En realidad, pocos son los aires «gitanos» que posee esta pieza (y en general el ballet), al margen de la alusión a la triple repetición de la dominante de re menor (la), que se identificaba con el fandango, como hemos visto en el caso de Dargomyzhski. Por el resto, la pieza está escrita en ritmo binario, con los típicos adornos *graziosi* que se atribuían a la música del ballet. Posee la modulación de modo menor a mayor, uno de los tópicos más extendidos a la hora de la difusión de lo hispano en Rusia.⁹³

También relacionada con las joyas, pero esta vez no con las piedras preciosas, surge *La perla de Sevilla* [*Севильская жемчужина*] estrenada el 24 de enero de 1861 en beneficio de la bailarina Carolina Rosatti, coreografiada por Saint-Léon y con música de Pugni, revisión un ballet portugués anterior. Se ambientaba nada más y nada menos

⁹² *A Century of Russian Ballet: Documents and Accounts, 1810-1910*. Dance Books, 2007, pp. 178-182.

⁹³ Víctor SÁNCHEZ: *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

que en la pequeña localidad de Haarlem, donde había ido a parar una gitana sevillana, Mariquita, que no puede resistir su amor a expresarse por medio de la danza,⁹⁴ —siguiendo el tono de la prensa de los años 40—. ⁹⁵ El ballet poseía muchas escenas famosas, entre ellas la de las «cascadas», en que en que los personajes vertían líquidos de un recipiente a otro mientras realizaban pasos de danza estilizados.⁹⁶ Además, partes de un ballet anterior, *Éphéméride*, se reproducían ocupando prácticamente un acto.

Aún quedaba tiempo para lo español. Un divertimento hispano se registra en el libreto, en el que se sucedían distintos números de «llenos de pasión»: «Potrida, La Maja, El Sigarrillos, El Sombrero, Jota Sevillana».⁹⁷ En la segunda escena el protagonista era otra danza española, el archifamoso fandango. Y es que tras las eufóricas danzas, Mariquita se encuentra en el juzgado acusada de escándalo. Sus compañeros —entre ellos su hermano, interpretado por el mismísimo Marius Peitpa— no dudan en reunirse con ella. A través de otro gran número de danza, no dudan en mostrar al juzgado, mediante *Le procès du fandango*, el atractivo «inocente» de la danza, haciendo bailar hasta los jueces sobre sus escaños.⁹⁸ Además, cómo no, para finalizar —tras el interludio de *Éphéméride* en el típico recurso de «ballet dentro del ballet»—, aparecían aún «El salero» y «La pandereta». En todas estas danzas «populares» debemos imaginar una progresiva estilización de los pasos, a los que Saint-Léon iba incorporando, entre otros, el *port-de-bras* o los pies extendidos,⁹⁹ a excepción quizás de Petipa, quien se jactaba de bailar el fandango. En este caso en particular destacó el trabajo de suelo, en el que era especialista la Rosatti, a quien estaba dedicada la función.¹⁰⁰ En cuando a la veracidad a los géneros hispanos, no hemos encontrado fuentes musicales, aunque quizás los tiros iban por aquellos elementos españolizantes de la *Esmeralda*.

Como señala la experta Rocío Plaza Orellana «boleros, fandangos, seguidillas y cachuchas [...] permitían a un bailarín de formación clásica poner su habilidad al servicio de estos pasos, que brindaban la oportunidad de hacerlos propios sólo con un poco de imaginación y de eso que los andaluces llaman *sab*».¹⁰¹ Este punto de elaboración personal hace comprensible que algunas de las bailarinas adquirieran su éxito precisamente a través de la danza española, cocinada en las extremidades de cada

⁹⁴ Алиса СВЕШНИКОВА: *Петербургские сезоны Артура Сен-Леона: 1859-1870*. Санкт-Петербург, Искусство, 2008, pp. 106-115 [Alisa SVESHNIKOVA: *Las sesiones petersburguesas de Arthur Saint-Léon: 1859-1870*]. Arthur Saint-Léon había presentado un argumento similar —que ya se había convertido en un tópico— en *Saltarello ou la Dansomanie*.

⁹⁵ Cf. А.В. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца...*

⁹⁶ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр...*, pp. 90-91.

⁹⁷ «польное страсти». А. СВЕШНИКОВА: *Петербургские сезоны Артура Сен-Леона...*, pág. 108.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 108.

⁹⁹ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр...*, pág. 91.

¹⁰⁰ А. СВЕШНИКОВА: *Петербургские сезоны Артура Сен-Леона...*, pág. 113.

¹⁰¹ R. PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres y París...*, pág. 46.

una con su inconfundible *punto de sal*. Y es que hay pocas danzas que pasaran a la historia de manera tan personal como lo hizo la cachucha de Fanny Elssler.

Con la temática española también convivían en los escenarios –en conexión con lo que ocurría en las canciones de salón–, además de las danzas indias de *La bayadera*, historias de los Balcanes –más enfrentados que el Cáucaso en estos años–, como fue *Roxana, la belleza de Monte Negro o la bella albanesa*, del dúo formado por Minkus y Petipa. La temática, en que un joven enamorado de la bella Roxana difunde un rumor acerca de su condición de bruja, incluye, además de arrebatadas pasiones, temas góticos, con wilis y vampiros incluidos en un último coletazo del ballet de temática romántica que revivía los años 30.

Parecería así, por tanto, que el furor por la danza española estuvo tan presente en Rusia como en Francia durante estos años, y es considerada, de hecho, por algunos historiadores de la danza soviéticos¹⁰² como la única que existió en Rusia, incluso antes que la propia rusa. La tradición de las danzas de carácter españolas pervivió durante toda su historia, e incluso el tan poco maleable Chaikovski las introdujo en su repertorio, como ya veremos más adelante.

Y es que en cierto sentido, hasta los años 60 lo español en el ballet era una herencia francesa, también en sus escasos guiños musicales. La manera que tuvo de perdurar se debió en gran parte al sentido especial que España significó para los rusos, además de la presencia de Marius Petipa, recién llegado –deprisa y corriendo– de la Península Ibérica.

2.1.2. La España de Marius Petipa

Cuando Marius Petipa llegó a San Petersburgo en 1847 una de las primeras empresas que realizó fue componer *Paquita*. Se trataba de un ballet conocido en Francia –representado sólo un año antes– con coreografía de Joseph Maziller y música de Edouard Delvedez, en cuyo estreno participó como personaje principal el hermano de Marius, Lucien Petipa.

Hasta entonces Petipa había vivido en Madrid (1844-1847) coreografiando para el Teatro del Circo y bailando como *partenaire* de Marie Guy-Stephan. Durante su estancia se había familiarizado con la danza española, estrenando ballets de carácter hispano.¹⁰³ Su salida precipitada de España –debido a un duelo amoroso por Carmen Álvarez Lorenzana–¹⁰⁴ le hizo recalcar en el puerto ruso gracias al contacto de su hermano Lucien. Aquí comenzó una carrera provechosa que inició como bailarín y acabó como uno de los coreógrafos más prestigiosos de la historia.

¹⁰² A. B. ЛОПУХОВ: *Основы характерного танца...*

¹⁰³ Laura HORMIGÓN: *Marius Petipa en España (1844-1847): Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet, 2010.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Cómo no el tema de su primera obra en España era hispano, y unía en este caso los intereses franceses, rusos y españoles a través de su denominador común más conocido: Napoleón. Se trataba de la historia de Paquita, una muchacha de origen noble acogida por un grupo de gitanos en España. Al salvar la vida de un oficial francés, tras muchas desventuras, consigue casarse con el joven oficial y descubrir su antiguo origen noble.

Los ideales nacionalistas no ocupaban aquí lugar, permaneciendo en la adaptación rusa la versión francesa, con la conquista amorosa del oficial francés incluida. Un argumento semejante habría sido impensable para los contemporáneos de Pushkin, tan concienciados de la importancia que había tenido la victoria sobre Napoleón, y de la unión de España y Rusia contra el enemigo. Ahora el proceso se realizaba en dirección contraria: este «enemigo» francés, tan atraído hacia lo hispano, llevaba su objeto de admiración a Rusia, donde era aceptado de buen gusto. El tema seguía atado a España por otra vía: era una adaptación más de la novela de Cervantes, *La gitaniella*.¹⁰⁵

Los gustos de la aristocracia, lejos de querer implicarse en la realidad social o nacional, encontraban placer de estas pequeñas historias donde, a menudo y en especial en los teatros de ballet de San Petersburgo, el colorido y el virtuosismo de la forma constituían el principal atractivo de las obras.¹⁰⁶ Para el público de los teatros de San Petersburgo lo más probable es que lo de menos fuera la «conquista» de un oficial francés «civilizado» de una mujer criada entre gitanos.

Si volvemos a la *sal* que según Rocío Plaza añadían las danzas españolas a la formación de bailarín clásico,¹⁰⁷ se entiende, junto al furor que producían las danzas españolas, el repentino éxito de Petipa como bailarín en Rusia. La escuela bolera ya estaba en auge en España, y es probable que fuera el punto de partida para la estilización progresiva de los pasos. Es muy difícil conocer cómo fue esta versión primigenia de 1847 acompañada por música de Delvelez reorquestrada por Liadov. En 1881 fue revisada por Petipa y se incluyeron muchos añadidos, entre los que destaca el «Paso a dos y bolero» de temática española, cuya parte musical pertenece seguramente a Minkus.¹⁰⁸

En esta primera versión de Petipa existían danzas españolas, como el «pas de manteaux», con dieciséis parejas en escena, entre los que se contaba con algunas

¹⁰⁵ Анна П. ГРУЦЫНОВА: *Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра [El ballet romántico de Europa occidental como fenómeno teatral musical]*. Автореф. на соиск. уч. степ. д. иск. специальность 17.00.02 <Музыкальное искусство>, Москва, 2012, pág. 16.

¹⁰⁶ Elisabeth SOURITZ: «La redacción moscovita del ballet *Don Quijote* de Marius Petipa», *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, vol. 1, (1995), pp. 49-63.

¹⁰⁷ R. PLAZA ORELLANA: *Bailes de Andalucía en Londres...*, pág. 46.

¹⁰⁸ Rodney Stenning EDGECOMBE: «Notes on *Giselle* and *Paquita*: The Probable Authorship of the E-Major Variation in Act I of *Giselle* and Problems Arising from the Grand Pas from *Paquita*», *Dance Chronicle* (1999), pp. 447-452: 450.

bailarinas travestidas (dada la escasez de hombres, y que obtuvieron un gran éxito), además él mismo se encargó de revisar las danzas españolas que vinieron directamente de París.¹⁰⁹ La música primordial de este tipo de obras consistía en mazurcas, polonesas o galops. En numerosas escenas de lo que conservamos en la *Paquita* actual se oye un ritmo insistente de polonesa y ritmos ternarios, más relacionadas con la tradición que esta danza tenía en el repertorio ruso que con un vinculación al bolero, aunque en ciertas ocasiones se mantenga alguna ambigüedad. Es más probable que se tratara, una vez más, de una identificación aristocrática, el verdadero origen del personaje de Paquita y el ambiente en el que, todavía, estaban imbuidos los ballets.

En cuanto a la coreografía, no es lo español lo que adquiere aquí importancia —a pesar de la experiencia inmediata de Petipa, que seguramente exhibiría en alguna de sus piezas—, sino la evolución del ballet romántico hacia el clásico. El virtuosismo femenino comenzaba a aflorar, a lo que contribuyeron unas faldas cada vez más cortas que incentivaban el movimiento. Pero Petipa no desestimó todavía la importancia del *ballet d'action* y del mimo, en cierta contraposición a Saint-Léon. El final feliz, así como el abandono de la temática «fantasmagórica», auguran el comienzo de una nueva época en que el lugar de referencia de la danza se trasladó de Francia a Rusia.¹¹⁰

Del segundo ballet de temática española que coreografió, con música de Cesare Pugni, poco se sabe: *L'étoile de Granade*, estrenada en el Palacio de la Gran Duquesa Ana Pavlovna en 1855. Se tiene constancia de su papel como bailarín, también de repertorio español. Bailó, por ejemplo, el *jaleo* —del que ya tenía experiencia por su paso por España, y a cuya partenaire, Guy-Stephan, vio el mismo Glinka—, y el *pas de folie*, en el que algunos críticos de la época apreciaron la fuerza y la facilidad, aunque esperaban algo más allá de las danzas meramente de «carácter». De hecho, Petipa nunca se distinguió por el virtuosismo, prefiriendo este tipo de repertorio¹¹¹ al meramente clásico: más tarde fue relegando al varón prácticamente a una función de sostén. También bailó en el ballet-pantomima de Maziller *Vert-Vert*, vestido, cómo no, a la española, representando al «toreador».

Una nueva época se inició con el relevo de Petipa a Saint-Léon como coreógrafo, con el estreno de *Don Quijote* en 1869 en Moscú. Marius Petipa pasó más tiempo de su vida como coreógrafo que como bailarín. Durante el siguiente periodo, dada su inicial cercanía a la danza popular hispana, Petipa irá convirtiéndose en una referencia de la estilización del género. Su plasmación irá más allá del calco, como ya se deja entrever en las críticas de estos primeros años y continuando, seguramente algo a su pesar, la tradición de Saint-Léon.

¹⁰⁹ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pp. 274-275.

¹¹⁰ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pág. 274.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 277.

2.1.3. *Don Quijote*: un drama folclórico y una alegre comedia

La tradición del ballet de *Don Quijote* existió del XVIII en adelante, extendida a través de numerosas versiones llevadas a cabo en Francia. Entre ellas la que más ha trascendido en el ballet es el episodio de las bodas de Camacho (*Les noces de Gamache*, 1801, Luis Jacques Milon). En Rusia Charles Didelot en 1809 estrenó una versión en dos actos sobre este mismo argumento bajo el título *Don Quixote* en los Teatros Imperiales, sobre el que se realizaron varias revisiones a mediados de los años treinta en Moscú.

El *Don Quijote* de Petipa heredó este hábito de tomar la escena de las bodas de Camacho —o Gamache, en su versión francesa—. El argumento daba juego a los protagonistas favoritos del ballet: los amores de juventud, mejor si culminan en una fastuosa celebración. En realidad, tal y como afirma V. Krasovaya, el protagonismo (digno, no como mero *divertissement*) de la gente del «pueblo» es excepcional en estos años en que normalmente los roles principales se alternaban entre o seres mitológicos u «honorables» príncipes.¹¹² Petipa se basó directamente en escenas de la novela, calcándola de manera especialmente directa en el fingido suicidio de Basilio.¹¹³

Y es que el ballet no hubiera sido igual si hubiera sido para San Petersburgo. Petipa tuvo que estrenar este ballet en Moscú, ciudad a la que, durante los años sesenta, acudió para montar varios ballets, y a la que incluso se planteó trasladarse.¹¹⁴ La comedia era allí un género de gran éxito, y puede que a ello se deba la elección de dicho tema para la ocasión, en el que la historia de Kitri —Quiteria en la novela original de Cervantes— y Basilio corre en paralelo a la de don Quijote.¹¹⁵ En Moscú se despreciaban las escenas de ballet «sin ideas», es decir, creadas a partir de la pura plasticidad, cuyo mejor ejemplo, a parte de la imagen de un caleidoscopio, sea quizás la escena de las sombras de *La bayadera*.¹¹⁶

La coreografía moscovita de *Don Quijote* estuvo dotada, incluso en sus partes más clásicas, de ciertos «toques característicos». En el primer acto moscovita Kitri y Basilio bailaban la «morena» y participaban en el gran baile con los gitanos, y en la cuarta escena Kitri bailaba, junto a otras dos bailarinas, «La rosa española» —

¹¹² B. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pág. 319.

¹¹³ Robert Ignatius LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus*. Cambridge Scholars Publishing, 2008, pág. 91.

¹¹⁴ E. SOURITZ: «La redacción moscovita del ballet *Don Quijote*...», pág. 51.

¹¹⁵ En particular se toman las siguientes escenas de *El Quijote*: el capítulo XXI de la segunda parte, en concreto las bodas de Camacho, aunque trasladadas a Barcelona, por donde el Quijote y Sancho pasan en el capítulo LXI y LXII también de la segunda parte; capítulo XVII de la primera parte, los manteos de Sancho Panza; y capítulos II de la primera parte y XXVI de la segunda parte para el encuentro con los actores ambulantes y el episodio del teatro de marionetas, tan recurrente en la música. También existe un cierto aire al capítulo I de la primera parte en la escena de los jardines de Dulcinea, cf. *Ibid.*, pág. 52.

¹¹⁶ E. SOURITZ: «La redacción moscovita del ballet *Don Quijote*...», pág. 50.

mezclando elementos clásicos con elementos de carácter—. ¹¹⁷ Al margen de éstas, en el cartel de la representación se veían enumeradas danzas españolas: jota, «dola», «gitana», la «danza de los chulos y de los pícaros» o la danza de toreros.

Decía un crítico del momento: «el *negra*, la vitalidad y la pasión se ven reflejados en la abundancia [de danzas españolas], se oyen en ocasiones castañuelas, fieles acompañantes del baile español». ¹¹⁸ Este testimonio demuestra, además de la persistencia de identificaciones de tipo sexual en lo hispano, que el tópico de las castañuelas se remontaba desde muy atrás, y es que no en vano Petipa había llegado a España sabiendo tocarlas ¹¹⁹ y acabó tocándolas «de ninguna manera peor que un auténtico andaluz». ¹²⁰

Tras su estreno en 1869 en Moscú (cuatro actos y seis escenas), la obra fue revisada en 1871: una versión en cinco actos y 11 escenas estrenada el 9 de noviembre [o. s.] para S. Petersburgo. Como ya han señalado diversos autores, las diferencias entre ambas residen especialmente en dónde se colocaba el aspecto más atractivo. En la primera la narración cobra una mayor importancia, e incluso el personaje de don Quijote y su ambientación española.

La versión de San Petersburgo dedicaba mucho más espacio a la danza virtuosa y menos a los *divertissements*, y todo conducía al esplendor del final de la obra —tal y cómo solían terminar estos ballets—. Se eliminó el desenlace final, es decir, el encuentro con el Caballero de la Blanca Luna y la posterior muerte de don Quijote, que le otorgaba demasiados tintes de dramatismo a la obra para el público peterburgués. En su lugar, en las bodas, se bailaba un dúo (en la actualidad ya inserto en las tradiciones del paso a dos) que aún hoy en día constituye uno de los mayores desafíos para los solistas. Todos estos cambios pervirtieron el alto componente cómico que había tenido la obra en su versión original. ¹²¹ Lo hispano desapareció casi por completo en los pasos clásicos, y una gran parte de la obra se dedicó a «El sueño de don Quijote», en el que se retomaba la tradición de la presencia de cupidos y otros seres mitológicos en escena. Por otra parte, la compañía de San Petersburgo —cuya versión es la que más ha perdurado— no estaba tan bien nutrida de bailarines especializados en danzas de carácter como los había en Moscú. ¹²²

Con todo, el color también tenía cabida en esta versión, señalando la crítica de la época la bravura de los intérpretes en la danza mexicana (idea que luego se repitió en

¹¹⁷ В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pág. 323.

¹¹⁸ «нега, кипучая жизнь и страсть в обилии отражаются в них [танцы]; слышатся порою кастаньети, спутник испанского танца». «Театральная хроника», *Неделя*, № 109, 16/XII/1869, pág. 2. Citado en: *Ibid.*, pág. 323.

¹¹⁹ L. HORMIGÓN: *Marius Petipa en España...*, pág. 18. La anécdota de las castañuelas se cuenta de manera detallada en la pág. 305.

¹²⁰ *Ibid.*, pág. 308.

¹²¹ Cf. R. I. LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus...*, pág. 90 y ss.

¹²² В. КРАСОВСКАЯ: *Русский балетный театр второй половины...*, pp. 323-324.

La bella durmiente de Chaikovski), o la persistencia de la jota, que se manifestaba de nuevo a través de su modalidad «aragonesa», además de la cachucha.¹²³ Esta nueva versión de *Don Quijote* no recibió los halagos de aquella de Moscú, y es que el coreógrafo acertó más en la versión para la ciudad desconocida que para la conocida. Más tarde, en su revisión de los años 80, el ballet alcanzará una fama que aún no se ha apagado hoy en día. En cuanto a la particular abundancia de danzas españolas – incluso en su versión de San Petersburgo– la propia Ekaterina Vazem, bailarina del momento, afirmó: «el coreógrafo vertió un mar de danzas españolas, que puso en escena con gran maestría (entre las que, por cierto, la danza de los toreros, interpretada con vestidos masculinos, produjo un gran furor)».¹²⁴

Tras la muerte de Pugni en 1870, quedando el puesto vacante, Minkus fue nombrado «compositor de los Teatros Imperiales», puesto que ostentó hasta 1885. *Don Quijote* fue su primera obra junto a Marius Petipa, junto al que inauguró una nueva era. Minkus destacaba esencialmente en la tradición de Strauss, uniformizando todos los elementos «orientales» a los que podían aludir los argumentos. Sólo aparecía, como en el resto de obras coreografiadas por Petipa, ocasionalmente algún guiño al lugar de origen.

La música del *Don Quijote* de Minkus, pese a su mala reputación como ballet fue considerada por algunos historiadores soviéticos como Asafiev como un símbolo más de la alianza cultural «hispano-rusa», en la que tanta importancia volvía a retomar el ballet. Alguna crítica se elevaba en contra de Minkus, especialmente por una mezcla de ritmos que perjudicaba a la unidad de la obra, quejándose especialmente del ruido de los tambores.¹²⁵ No por ello, bromeaba Asafiev, daba su ballet «tanto miedo como la antigua inquisición».¹²⁶

Debido a la ausencia de partituras, especialmente de la redacción moscovita,¹²⁷ es difícil conocer si todas las danzas españolas enumeradas se bailaban con la música que hoy se conserva o existió una específica que incluso se pudiera reciclar en varios ballets –especialmente intrigantes resultan la jota y las danzas mexicanas–. Hoy en día se conserva claramente la música de: la morena, la danza gitana, y la danza de los

¹²³ R. I. LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus...*, pág. 96.

¹²⁴ «балетмейстер развернул целый поток испанских танцев, которые он ставил с исключительным мастерством (здесь, между прочим, производил фурор танец тореадоров в исполнении танцовщиц в мужских костюмах)». Екатерина О. ВАЗЕМ: *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра, 1867-1884*. Лань, 2009, пág. 115. [Ekaterina O. VAZEM: *Notas de una bailarina del teatro Bolshói de San Petersburgo, 1867-1884*].

¹²⁵ Борис В. АСАФЬЕВ: «Театр русской Испании. Открытие балетных спектаклей.—*Дон-Кихот*», *Театр*, nº 2, 1923. Recogido en: Борис В. АСАФЬЕВ: *О балете*. Музыка, 1974, pp. 107-110: 107. [Borís V. ASAFIEV: «El teatro de la España rusa. Estreno de espectáculos de ballet: *Don Quijote*»].

¹²⁶ «Орудиями пытки, правда, не столь страшными, какие примерна испанская инквизиция», *Ibid.*, pág. 108.

¹²⁷ Las dificultades de entrar a la Biblioteca de los Teatros Imperiales nos impiden conocer si perdura aún hoy en día la versión moscovita de *Don Quijote*.

toreros, de cuyos caracteres hispanos, como en la *Esmeralda*, sólo persisten pequeños toques, similares, o incluso inferiores, a aquellos que observábamos en las canciones de salón. Están desaparecidas –o desubicadas–: la cachucha, la danza mexicana en la versión de San Petersburgo; y la «dola», «gitana», la «danza de los chulos y de los pícaros», o la danza clásica/de carácter «La rosa de España» en la versión de Moscú. Pero el tópico iba más allá: el colorido de la música de Minkus incluía características hasta entonces casi desconocidas.

En el plano de la orquestación, el austriaco aportaría un toque diferente frente al que acostumbraban los rusos, influidos por la música francesa, es decir, colorística, inundada de los dulces timbres del viento madera y que explotaba las características individuales de cada uno. Si Pugnani ya había introducido en la orquesta la percusión de parche, con intención evidente de señalar los ritmos de manera más clara, Minkus hizo de ellos una constante.¹²⁸ Era una tipología que pertenecía a una tradición vienesa, que enlazaba bien con los temas recurrentes *alla turca* o *all'ungherese*, y casaba bien con el tema de danza. El color, no sólo por este factor percusivo, se creaba a través la superposición de timbres, sin recurrir tan habitualmente a la separación por familias orquestales tan típica de lo francés.

Si ya de por sí estas características creaban un tipo de sonoridad distinta a todas sus obras, el hecho de aplicarlas a lo español le daba un toque menos acabado y amable que lo que había sido hasta entonces la música española, tratada como «casi recién recogida del fruto del árbol de la música popular», empezando por la de Glinka, culminada en la pulcritud de Rimski-Kórsakov, sólo comparable a esos retazos fuera de contexto que impondría Balákirev a sus obras. Trazas de orientalismo se intuyen ya en estas versiones, cuyas características tímbricas –ya por sí solo la presencia abusiva de la percusión– son señaladas habitualmente por los historiadores como indicativas de orientalismo.¹²⁹ Los toques españolizantes de la versión de Minkus¹³⁰ no son, efectivamente, especialmente llamativos para las audiencias del siglo XXI, y tampoco lo fueron para las del XX. Las cadencias andaluzas que circulan por la melodía fueron un exótico añadido de la versión de Gorski de 1900,¹³¹ apto para difundirse en una Europa repleta de Fallas y Albénices.

El papel de Cervantes no se quedaba en *Don Quijote*. En 1875 se estrenó en San Petersburgo (7 febrero, [o. s.]) el ballet *Los bandidos*, a partir de la historia de *La gitanilla* de Cervantes. La coreografía volvía a ser de Marius Petipa, y la principal bailarina Yekaterina Vazem. Ya antes había habido una representación de esta obra tan

¹²⁸ Aunque autores como Locke consideren que la abundancia de la percusión en un contexto exótico puede simbolizar lo «extraño», evidenciamos aquí su uso común en el ámbito del ballet. Cf. Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Ludwig MINCOUS: *Don Quichotte*. Moscú, A. Gutheil, 1892.

¹³¹ Ludwig Minkus: *Don Quijote*. Moscú, Muzyka, 1982.

admirada, entre otros, por Pushkin,¹³² en 1838 en el Bolshói de San Petersburgo (Taglioni y Schmidt y Auber), además de la conocida versión de *La gipsi* de Maziller, en la que se bailaban boleros y una cachucha. La acción, al tener lugar en Italia, carecía de elementos hispanos en música y coreografía. Sólo en la «Alegoría de los continentes» se encontraba, entre otras muchas danzas nacionales (cancán francés, vals alemán, giga inglesa y danza rusa), una cachucha.

Lo hispano iba acrecentando su protagonismo en el ballet. Se encontraba en el primer plano de las danzas de carácter, que se multiplicaban, pero también adquiría una especial relevancia en el campo de los argumentos. Por el momento mantendría su carácter «propio», traído desde la península a través de un Petipa que, sencillamente, utilizaba trazos mucho más finos a la hora de perfilar los contornos. Con el giro de década de los ochenta se sumó un cambio: el del verdadero director de los teatros imperiales, el zar (de Alejandro II a Alejandro III). Con este viraje revolotearon sobre lo español otros matices, que hicieron que por fin su estilo se distinguiera de lo europeo, aunque no por ello se acercó a su lugar de origen.

3. Hacia los 80: el (re)descubrimiento de un Oriente lejano

Rusia no se encuentra exclusivamente en Europa, también en Asia. [...] Debemos apartar nuestro miedo servil de que Europa nos llame bárbaros y diga que somos más asiáticos que europeos. [...] Este erróneo punto de vista como solamente europeos y no asiáticos (y nunca hemos cesado de ser este último) [...] nos ha costado muy caro durante los dos últimos siglos, y hemos pagado por él la pérdida del espíritu independiente. Cuando volvemos la vista a Asia, con nuestra nueva visión de ella, ocurre algo similar a lo que le sucedió a Europa a la hora del descubrimiento de América. Porque, en realidad, Asia para nosotros es la misma América que todavía no hemos descubierto. [...] En Europa fuimos parásitos y esclavos, mientras que en Asia podemos ser líderes. En Europa fuimos tártaros, mientras que en Asia podemos ser europeos. Nuestra misión, nuestra misión civilizadora en Asia puede animar nuestro espíritu y avivarnos; sólo es necesario comenzar el movimiento.¹³³

¹³² De hecho, escribió *Tsigane* a partir de la misma: cf. Jack WEINER; Evelynne MEYERSON: «*La gitanilla* de Cervantes y *Tsigane* de Pushkin», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, nº 1/2 (1963), pp. 82-87.

¹³³ «Russia is not only in Europe but in Asia as well. [...] We must cast aside our servile fear that Europe will call us Asiatic barbarians and say that we are more Asian than European. [...] This mistaken view of ourselves as exclusively European and not Asians (and we have never ceased to be the latter) [...] has cost us very dearly over these two centuries, and we have paid for it by the loss of our spiritual independence. [...] When we turn to Asia, with our new view of her, something of the same sort may happen to us as happened to Europe when America was discovered. For, in truth, Asia for us is that same America which we still have not discovered. [...] In Europe we were hangers-on and slaves, while in Asia we shall be the masters. In Europe we were Tartars, while in Asia we can be Europeans. Our mission, our civilizing mission in Asia will encourage our spirit and draw us on; the movement needs only to be started». Fiodor DOSTOIEVSKI: *Writer's Diary*, London 1994, vol. 2 (correspondiente a «Geok-Tepe. What Does Asia Mean to Us?», escrito en enero de 1881, pp. 1369-1374). Citado en: Orlando FIGES: *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Metropolitan Books, 2014, pág. 415.

Así hablaba Fiódor Dostoievski en 1881 de su firme decisión —y aquella de los rusos— de acercarse a Asia y cambiar el rumbo de la política que había iniciado, como él mismo reconoce, Pedro I el Grande dos siglos antes. Y es que frente a la imposibilidad de acercarse a Europa los rusos abogaban por el vínculo asiático. Théophile Gautier ya había dicho en su *Viaje a Rusia* de 1858 que «bajo el guante impoluto de la civilización se escondía una pequeña mano asiática, acostumbrada a jugar con el mango de una daga, arañándola con sus nerviosos, negros, dedos».¹³⁴

No se trataba exclusivamente de un discurso literario. Políticamente nos encontramos en unos años de gran expansión militar rusa. A raíz de la pérdida en Crimea se realizó una gran expansión hacia el Este, conquistando Samarcanda y Bujara. Alejandro II recibía al feroz líder de los chechenos, en palabras del investigador Richard Wortman, «exhibiéndolo como un trofeo de conquista», aunque le tratara como a un amigo y éste acabara derramando lágrimas por su bondad.¹³⁵ Estas actitudes transmiten un repentino afán de conquista y de apropiación cultural, esta vez de manera clara y sin tapujos, a diferencia de lo que ocurría con la ambigua política de las décadas anteriores.

Este ardoroso deseo de Asia no era sólo una cuestión de conquista territorial, sino más bien de *reconquista* de una posición honorable entre los europeos. El aislamiento de Rusia y su posición secundaria en Europa, altamente distinta a aquella que había gozado durante la época de Alejandro I, se manifestaba a través de varios factores. El más inmediato era la pérdida de Crimea (1856), pero subyacían la repartición de las colonias entre los países europeos —«legalizada» a través de la Conferencia de Berlín en 1884—, además de un desarrollo industrial en el que ya se dejaba notar el retraso militar de Rusia.

Pero si el homenaje que Glinka realizó a Alejandro II fue una polca con forma de bolero, los 25 años del aniversario de su reinado, en 1880, fueron celebrado con la pieza *En las estepas de Asia central*, poema sinfónico de Borodin, en alta consonancia con la nueva política del zar. Y eso que Borodín había sido uno de los miembros más férreos del círculo de Balákirev, supuestamente ligado a las ideologías más liberales.

A los 25 años de la muerte de Glinka, en 1882, se celebró el «triunfo de las artes rusas», y así se titulaba el artículo que publicó Stásov para la ocasión, más tarde descrita por Nikolái Findeizen:

Glinka soñó repetidamente con España, con las tormentosas noches de orgías, con la jota, la seguidilla, el jerez (que siempre fue el favorito de M. I. [Mijaíl Ivánovich]), bajo el dominio de los moros. Todo

¹³⁴ «under the white glove of civilization is concealed a Little Asiatic Hand, accustomed to play with the handle of a dagger, grasping it with his nervous, dark, fingers». Citado en: Richard WORTMAN: *Scenarios of Power: From Alexander II to the abdication of Nicholas II*. Princeton University Press, 2000, pág. 52.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 52.

ello era tentador, atractivo, pero todo ello no fue suficiente como para dejarse arrastrar por la corriente del Guadalquivir.¹³⁶

Orgías, y por si fuera poco, muerte, claramente evidenciada por los tintes que había adquirido el río en poemas tanto de Pushkin como de Mijaílov, como veíamos en la versión de Balákirev. Además de ello, Findeizen no dudó en añadir más tópicos a los textos de Glinka, que, como hemos visto, eran bastante discretos en este punto. Jardines-vergeles en Granada, gitanas que no lo son –como su Lolita–, pasión por la danza más que por el canto, ¡incluso molinos...!, todos ellos afloran en sus textos,¹³⁷ mezclando el folclorismo que comenzaba a irrumpir en la década de los 80 con nociones cargadas de orientalismo.

Rusia conquistaba, pero no como Europa. Por muchos estudios que se hicieran de la cultura egipcia en Reino Unido los ingleses jamás se consideraron herederos de los faraones. Pero Rusia, o mejor dicho, la antigua *Rus*, sí se creyó sucesora de esa Asia temible de los tártaros, esos tártaros que se concentraban en su corazón, Kazán. Se trata, de nuevo, de adquirir un factor *extraño*, desconocido, para que, no sólo ante los súbditos, sino también ante Europa, Rusia se elevara inmediatamente en jerarquía.

Lejos de causarle incomodidad a Europa, era esta versión asiática lo que más tarde estaría a la última moda, antecediendo la pasión que años más tarde suscitarán *Les ballets russes*:

Por encima de todo, lo más popular en el extranjero fue *En las estepas de Asia central*, que se expandió por toda Europa. [...] A pesar de la temática impopular de la obra (estamos hablando acerca del éxito de las armas rusas en el centro de Asia), la música rozaba el bis y, ocasionalmente (en Viena –en casa de Strauss–, en París –en casa de Lamuret y otros–), por deseo del público, se repetía.¹³⁸

3.1. *Zoraida*, la España árabe de Petipa

En el ballet, tras un breve periodo de resurrección de la temática mitológica, a finales de los 70 volvieron las imágenes exóticas. Eran simultáneas al auge de otro tipo de espectáculo cuyo origen estaba en Francia, las *féeries* o cuentos de hadas en escena,

¹³⁶ «Глинка и давно мечтал об Испании, о бурных ночных оргиях, с хотой, сегодильей, хересом (столь любимым М. И.), остатками владительства Мавров. Все это было заманчиво, привлекательно, но не это одно могло тянуть его к берегам Гвадалкивира». Николай Федорович ФИНДЕЙЗЕН: «Глинка в Испании» [Nikolái F. FINDEIZEN: «Glinka en España»], 1896, Biblioteca del Conservatorio Rimski-Kórsakov de San Petersburgo, инв. 1194, пág. 4.

¹³⁷ O al menos así lo hemos cuestionado en anteriores capítulos.

¹³⁸ «Но всего популярны за границей оказалась моя симфоническая поэма В Средней Азии, которая облетела всю Европу. [...] Несмотря на непопулярную программу сочинения (речь идет об успехе русского оружия в Средней Азии), музыка эта почти вызывала bis, а иногда (в Вене – у Штрауса, в Париже – у Ламуре и др.), по требованию публики, повторялась». В. В. СТАСОВ: *Статьи о музыке...*, vol. 4, пág. 147. Transcripción de Stásov de una carta de Borodín a Garbushkevich fechada el 6/V/1886.

que subrayaban los aspectos más *naïves* de esta controvertida época. El nuevo director de los Teatros Imperiales que inauguraba la década de los 80, Vladimir Vsevolozhski, algo menos conservador, entabló algunas relaciones –si bien muy itinerantes– con los círculos más progresistas.

Uno de los ballets más implicados en este círculo de orientalismos y peor conocidos es *Zoraida, la mora en España* [Зорайя, мавританка в Испании]¹³⁹ con coreografía de Marius Petipa y música de Ludwig Minkus, a partir del libreto de Serguéi Judekov. Fue estrenado con gran éxito el 1 de febrero [o. s.] de 1881 en el teatro Bolshói de San Petersburgo –lo que hoy sería el Mariinski–. A través de cuatro actos y siete escenas, narra la historia de la valerosa Zoraida, hija del califa Abderramán, quien, envuelta en los velos del orientalismo –con odaliscas y esclavos negros incluidos–, se convierte en heroína salvando la vida a su amado.

La historia transcurre de este modo: Tamarat (gobernante del norte de África) pacta con el califa los casamientos con su hija, que sin embargo está perdidamente enamorada –y es fogosamente correspondida– por Solimán, otro hijo del califa. Ante la imposibilidad de desobedecer los designios del gran califa, ambos, envueltos en una gran tristeza, se resignan, programando furtivos encuentros para compartir sus desdichas. Tamarat, quien advierte esta pasión escondida, encarga a unos gitanos –la población que, aparentemente, se agolpa a las puertas de la medina–, que asesinen a su contrincante. Los gitanos aceptan por una suma considerable de oro, pero al conducirles el malvado Tamarat a las mismísimas salas del palacio del califa, padre de Zoraida, renuncian a su cometido. El desesperado prometido decide tomar las riendas y matar a Solimán: entra en la habitación y se lanza a su cuello, pero Zoraida, escondida, corre a salvar a su amado. El califa, que se despierta por el alboroto, entra e imparte justicia: expulsa a Tamarat de palacio y aprueba los casamientos de su hija con Solimán.

El libretista, Serguéi Judekov, era el director y fundador de la *Gazeta de San Petersburgo*, que a partir de estos años se convirtió en diario, ampliando sus influencias sobre la vida cultural de la ciudad. Amante de las historias orientales, fue también el libretista del primer gran ballet de Petipa, *La bayadera* de 1877.

Impregnado del ambiente de la época, no dudó en dotar a su historia de la suficiente dosis de exotismo. Supuestamente ambientada en la Reconquista (o así lo hace pensar el nombre de Abderramán y sus posibles ansias de ampliar sus dominios al norte de África), no duda en poner los nombres más famosos del mundo árabe:

¹³⁹ Agradezco enormemente a Laura Hormigón, experta en Marius Petipa y autora del libro *Marius Petipa en España*, el haberme puesto en alerta acerca de la existencia de este ballet y el haber compartido tantos materiales. El libreto se encuentra en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo y en el Instituto de las Artes de esa misma ciudad. En cuanto al título, hemos optado por Zoraida, la habitual traducción castellana del nombre árabe, frente a Zoraya, denominación francesa y anglosajona.

Solimán –el gran sultán que se batió con Carlos V–, o aquella Isabel de Solís, a la que apodaron «Lucero del alba», Zoraida, tras desposar al rey de Granada en el siglo XV.

La temática sigue la estructura general de final feliz que triunfaba en estos años en San Petersburgo tras la muerte progresiva de bailes con trágicos finales –como *La bayadera* o *Giselle*– que se habían puesto tan de moda en los años los 60-70. Cuenta con escenas de danza colectiva¹⁴⁰ (Acto I, escena 1), danza individual (Acto I, escena 2, seguramente con apariciones del cuerpo de baile), divertimentos («Divertimento fantástico en el Paraíso de Mahoma», de la escena 5, acto III, señalado así en el libreto,¹⁴¹ con también intervención de la bailarina solista), danzas «populares» (Acto 2, escena III). A juzgar por la estructura del libreto persiste mucha pantomima (juramentos de rodillas, advertencias de peligro, indicaciones dactilares, conatos de asesinatos, entradas de carruaje a escena). Las escenas 4 y 6 parecen prácticamente construidas a través de esta técnica, mientras que el acto final, poco descrito y destinado a celebrar los desposorios, se consagraría a la danza. El papel masculino no tiene ningún solo, y en el libreto sólo se atisba su participación como danzante en la escena 2 (Acto I).

Este argumento permitía al coreógrafo combinar de manera eficaz el exotismo imperante con sus experiencias españolas.¹⁴² De hecho, quizás no fueran sólo las suyas. La protagonista femenina que encarnaría a Zoraida, Ekaterina Vazem, escribe en su autobiografía: «*Zoraida* es otro de los ballets españoles de Petipa, y fue representado después de mi viaje a España».¹⁴³ Desconocemos si con ello quería decir que esperó a su regreso para incluir más danzas de tipo español. Ella misma no especifica qué lugares visitó, y ante la ausencia de fuentes españolas no nos queda más que especular en cuanto a un plus femenino de «españolidad» en las danzas de *Zoraida*.

Respecto a la música, la fuente más accesible¹⁴⁴ para su estudio es el propio *Don Quijote*, cuya escena de la «Bailarina callejera» o «Baile de los puñales» del Acto I está tomada de *Zoraida*. Su factura es completamente minkusiana, en el estilo vienés que le

¹⁴⁰ En los Anexos se incluye un resumen del libreto.

¹⁴¹ Мариус ПЕТИПА; ЛЮДВИГ МИНКУС: *Зорайя мавританка в Испании: большим балет в 4-х действиях и 7-ми картинах: представлено в 1-й раз на Императорском С.-Петербургском Большом Театре 1 февраля 1881 г.* Изд. Эдуарда Гонне, Тип. Имп. Спб. Театровъ, 1881. [Marius PETIPA; Ludwig MINKUS: *Zoraida la mora de España: gran ballet en 4 actos y 7 escenas representado por primera vez en el Teatro Imperial de San Petersburgo Teatro Bolshói el 1 de febrero de 1881*].

¹⁴² R. I. LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus...*, pág. 143.

¹⁴³ «Зорайя, другой испанский балет Петипа, был поставлен после моей поездки в Испанию». Е. О. ВАЗЕМ: *Записки балерины...*, pp. 115-116.

¹⁴⁴ Se sabe que hay una copia en el Archivo del Teatro Mariinski (cf. О. А. ФЕДОРЧЕНКО; Алексей ФОМКИН: *Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления*. Фолиант, 2006) de la partitura completa, al que sin embargo no hemos podido acceder, a pesar de la ayuda, que agradecemos con efusividad, de Vera Fouter. Al margen de ello, existen las siguientes ediciones de fragmentos de *Zoraida*, que tampoco hemos podido localizar, citados por R. I. LETELLIER: *The Ballets of Ludwig Minkus...*, pág. 143. Son: una marcha marrueca y una versión para acordeón de un bolero publicado en la editorial Muzyka en la Unión Soviética.

caracterizaba. Está dotado de enfáticos y medidos ritmos binarios, sin ni siquiera tomar alguno de los parámetros propios de la música exótica; es decir, compuesto, efectivamente, de una manera muy similar al *Don Quijote*.

El carácter hispano de estos ballets se veía reducido a la danza, el libreto y probablemente también los decorados. Su carácter efímero estaba, aún más, ligado a la figura de Petipa, tal y como testimonia sus danzas para *Carmen* tan sólo un año después de *Zoraida*:

[...] conocí los bailes españoles en la misma fuente original, *in situ*. ¡Pero imagínes! Incluí este verdadero, genuino fandango en la ópera *Carmen* en un escenario de San Petersburgo, donde, lógicamente, tuvo un éxito enorme. Pero una vez caí enfermo, y el Sr. Director expresó el deseo de que se sustituyera este baile por otro *pas* «más españolizado» e inventaron aquí algo disparatado que parecía más bien, puedo asegurarles, un baile chino que español. Querían, a toda costa, excluir los ballets compuestos por mí, o es posible que no comprendiesen que mi fantasía aquí no tenía nada que ver, que el baile era auténtico y que lo aprendí en Madrid.¹⁴⁵

Con todo, aunque se preocupara en mantener el purismo de la danza española, Petipa no dudaba en incluirla en un ballet con una temática más que oriental. El contexto comenzaba a pesar sobre esa España ahora casi imaginada por aquél que la había traído a Rusia.

3.2. *Alla spagnola*: Alexander Borodín

En unos años en que el poder de Balákirev comenzaba a menguar, no todos los antiguos miembros de los Cinco transformaron su carácter. Tras la muerte de Músorgski y la retirada de Balákirev, dejando aparte a Cui –siempre algo fuera de juego–, de aquellos «primitivos fundadores» sólo quedaban en activo Rimski-Kórsakov y el propio Borodín. El primero, inserto en la tradición del conservatorio, fue limando su lenguaje. Borodín, aunque en contacto con el nuevo círculo de Beliáyev –que secundaría esta postura academicista de Rimski-Kórsakov–, siguió en gran parte la línea trazada por Balákirev: la de la orientalización.

Ya veíamos cómo le interesaron a Borodín las filiaciones de Rusia con el norte de África, pero hasta 1886 no emprendió la realización de ninguna obra española. Y su incursión es breve, se trata sólo de un movimiento incluido en un cuarteto más grande, *B-La-F*, o, lo que era lo mismo, el acrónimo del nombre de Beliáyev en ocasión de la celebración de su santo, el día 23 de noviembre de 1886. En sus cuatro movimientos tenían cabida los asistentes a este nuevo círculo, en orden: Rimski-

¹⁴⁵ L. HORMIGÓN: *Marius Petipa en España...*, pp. 309-310. Se trata, tal y como afirma la autora y traductora de las *Memorias* del maestro al español, de las danzas de los actos 2º y 4º, bailadas también en Madrid en 1885 con coreografías de Petipa. Parafraseando a la autora, el espectáculo en cuestión, y el responsable de esta decisión, fue Teliakovski, quien para la versión de 1900 propuso renovar dichas danzas, a cargo de Ivanov (*morena* del 2º acto) y Cecchetti (4º acto).

Kórsakov (Sostenuto assai – Allegro), Anatoli Liádov (Scherzo – Vivace), «Serenata alla spagnola» de Borodín y (Finale – Allegro) de Alexander Glazunov.

La pieza carece de fuentes directas de música hispana. Todo lo contrario, se trata de una elaboración a partir de los tópicos que ya se comenzaban a difundir a partir de estos años acerca de su carácter, muy lejanos a aquel prototipo de jota aragonesa.

El cuarteto es representante de este mundo a dos aguas, y es que, según las palabras de Yankovski, era más un visitante que un miembro de este nuevo grupo.¹⁴⁶ Está escrito en la tonalidad de si b mayor, aprovechando la primera inicial de Beliáyev para repetir de manera constante, y muy schumanniana¹⁴⁷ (compositor admirado por los Cinco) la tríada sib, la y fa. La obra no se conforma a través de una construcción de intervalos que van cambiando de tonalidad, sino que se fabrica a partir de los *sonidos*, sustentados por una armonía y textura cambiantes. El estilo del primer movimiento, de Rimski-Kórsakov, sigue el canon clásico, al igual que el último, de Alexander Glazunov (con los pasos cromáticos que ya se habían hecho constantes en ambos lenguajes), y quizás fue un acierto colocar a alumno y maestro cerrando la obra por los extremos, cuya elaboración motivica hace clara alusión a su maestro Beethoven. El *scherzo* de Liádov sigue los cánones clásicos en la estructura, pero cita en las partes centrales un tema del *Borís Godunov*, el del «falso Dimitri», reliquia del estilo nacional por el que habían luchado sus antecesores.

En este contexto de nacionalismo ruso emparentado con los grandes clásicos se encuentra, en el centro –cercano al *corazón* de la obra y no a sus extremidades, de nuevo–, la *Serenata alla spagnola* de Borodín. Probablemente su origen estuviera en el viaje que realizaron juntos Mitrofán y Alexander Glazunov y el gusto con el que ambos hablarían de España en estas veladas que también frecuentaba Borodín.

La *Serenata* es la única obra escrita en una tonalidad distinta a la principal del cuarteto (sib). En su lugar nos encontramos con aquella a la que ya nos tenía acostumbrada la reinterpretación rusa de lo español, seguramente debido a su conexión con el fandango: re menor. La guitarra tampoco podía faltar, con unos acordes cercanos al rasgueo que, en contraste con los movimientos de factura contrapuntística anteriores, nos sitúan en el límite más occidental de Europa.

Ni el fandango ni las alusiones al ritmo de bolero –a las que se hace brevemente referencia tras el fragmento propuesto [Ej. 5] son el elemento principal de la pieza.

¹⁴⁶ М. О. ЯНКОВСКИ: «Вехи жизненного пути», *Музыкальное наследие: Глазунов: исследования, материалы, публикации, письма*. Музгиз, 1959, Т. 1, пág. 31.

¹⁴⁷ Según R. Taruskin inspirado en el *Carnaval* de Schumann, «Scènes mignonnes sur quatre notes», Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997, пág. 61.



Ejemplo 5. Fragmento de la «Serenata alla spagnola» de Borodín.

Lo que da el carácter hispano son tanto los floreos –de larga tradición en la interpretación rusa– como el cambio (Ej..., quinto compás), al modo eólico de la, tan típico en las alusiones a lo español. Estrictamente hablando no hay más, al margen de un uso muy ocasional (c. 21) de la sexta napolitana.

Hay más que matices que nos sitúan lejos de Beethoven o Schumann. La armonía en particular, aunque todavía en el ámbito de la tonalidad, tiende a comienzos de frase abruptos, a quintos grados con funciones de paso, a cadencias poco conclusivas (a través de cromatismos o en grado fundamental invertido) y a la numerosa presencia de acordes de séptima, además del abuso del recurso de la cadencia rota. Este brochazo, teñido de peligrosidad real, materializada –y no sólo en las letras de las canciones de Glinka– no se limita a dar un ligero toque de color: impregna toda la composición, distanciándose de sus jóvenes compañeros, que pronto evolucionarán hacia un estilismo cada vez más notorio y apoyado alrededor del fuego de Belíáyev.

Borodín se sirve, al fin y al cabo, de recursos muy similares a aquellos de su *Príncipe Igor* para impregnar las obras de un sabor «oriental». Se insertaba, de nuevo, a una especie de «Zoraida» en Granada, pero documentada legítimamente a través de las investigaciones de su autor.

4. Una nueva mirada al folclore: más allá de Glinka

La ascensión al poder de Alejandro III en 1881 generó un cambio en el entorno de la cultura. El zar inició su reinado con la convicción de liberalizar, aunque ello no significaba que la prensa o la expresión de opiniones al régimen fueran a estar en libre circulación.

La compatibilidad de un estado tan autocrático –mucho más que el de Alejandro II– con esta liberalidad podría parecer contradictoria. Pero estas leyes a favor de la reforma cultural no constituían un método para favorecer la libre expresión, sino una

medida más del zar Alejandro III para dirigir a Rusia hacia un desarrollo industrial equiparable al europeo, que pasaba por su caracterización como potencia cultural. Entre ellos la más importante implicó a los espacios escénicos: la escena, en 1882, por fin se liberó del monopolio que hasta entonces habían creado los Teatros Imperiales. Arkadi Ostrovski¹⁴⁸ afirma con énfasis lo paradójico de que los periodos de vitalidad cultural en Rusia suelen coincidir con una economía y una política autocráticas (véase el ejemplo de Catalina la Grande). Los años de gobierno de Alejandro III (y aún más de su sucesor, Nicolás II) son años de coerción de las minorías nacionalistas, pogromos, estados de sitio en zonas obreras, control de la prensa y de la universidad.

El zar Alejandro III había puesto en marcha una política de rusificación que comprendía el ámbito de la cultura, con la creación de la Sociedad de la balalaika de 1887, la primacía del idioma ruso en la corte e incluso la promoción de la ópera rusa llevada a cabo por el director de los teatros imperiales desde 1881 hasta 1899 Vsevolozhski:¹⁴⁹ Alejandro III quería crear una música nacional como ya habían hecho el resto de países europeos. Este viraje resultaba esencial para recobrar su estatus ante Europa a través de la cultura. Pero también le servía para estabilizar sus entrañas: la multietnicidad de la población hacía cada vez más necesaria una política rusificadora.

Su intención era reforzar las artes rusas, y *vestirse*, también culturalmente, como el resto de naciones europeas, cosa especialmente urgente tras los desastres en la política internacional. Sin embargo abría una puerta a que los artistas, por medio de esta pequeña rendija aparentemente monocroma, dibujaran una amplia paleta de colores. Así, incluso un género tan aparentemente inocuo como lo era el folclore, adquiriría tintes no tan neutros como podrían parecer *a priori*.

4.1. El círculo de Beliáyev: reuniéndose con el academicismo

Ya hacia 1869 Balákirev dejaba resentir su crisis artística, ideológica y personal. Su caída más evidente fue en 1874, de la que no se volvió a recuperar hasta más de una década después. Ante su ausencia un nuevo círculo se creó alrededor de la familia de los Beliáyev, estableciendo el núcleo en Mitrofán, que se convirtió en el nuevo patrocinador de la música rusa.

La labor de Mitrofán Beliáyev se dedicó al mecenazgo de los estrenos de música sinfónica, avivada por el deseo de Rimski-Kórsakov, en estos años en fase de producción de sus obras sinfónicas más conocidas, *Capriccio espagnol* (1886) y *Scheherazade* (1887). A su alrededor ya no se formaba un círculo de fieles con un pensamiento y una obra común —especialmente enfatizada por las correcciones que

¹⁴⁸ Arcady OSTROVSKY: «Imperial and Private Theatres 1882-1905», en Robert Leach, Victor Borovsky (eds.) *A History of Russian Theatre*. New York, Cambridge University Press, 1999, pág. 218.

¹⁴⁹ Michel MAXIMOVITCH: *L'opéra russe, 1731-1935*. Lausanne, L'Age d'homme, 1987.

hacía Balákirev—. Mitrofán realizó una labor de mecenazgo privado. Pero quizás su importancia más reseñable se encuentre en el campo de la creación de la música de cámara, inusitada en Rusia y supeditada respecto a la primacía que le habían dado el círculo de Balákirev y Cui a la ópera.

En la calle Nikoláevska en 1882, Mitrofán y Nikolái Belíáyev celebraron veladas dedicadas especialmente a este género de música. Belíáyev exclamaba a menudo: «La música de cámara ¡es una música de altura! Está en el primer lugar entre todas las demás».¹⁵⁰ A ellos se unían personajes ajenos al círculo de Balákirev, como en propio Rubinstein o Liudmila Shestakova, la hermana de Glinka.¹⁵¹ No tardaron en conocerse como «los viernes de Belíáyev».¹⁵² Se trataba de reuniones casi aristócratas, incluso convencionales si se las compara a los atractivos principios del círculo de Balákirev o al ecléctico e incluso rural entorno que creaba Sava Mamontóv.¹⁵³

Después de un breve concierto, llevado a cabo en conjunto por alguno de los excelsos invitados —Glazunov cuenta cómo cada viernes le preguntaban si «tenía algo nuevo»—, se hablaba de literatura y pintura, hacían planes para el futuro... Todo ello alrededor de Mitrofán Belíáyev.¹⁵⁴ Bajo la excusa de que «había más vino que música», en parte celoso de este nuevo círculo de mecenazgo, Balákirev, envuelto en sus cuitas personales, permaneció al margen,¹⁵⁵ al igual que César Cui. Vladimir Stásov siguió hilando en el nuevo grupo, sobre todo por su lazo con Rimski-Kórsakov, pero su influencia era mucho más débil.

El nombre de Belíáyev no se quedó en su círculo de conocidos. Hoy en día perdura por las ediciones de su propia casa editorial, «Belaïeff, Leipzig» uno de los primeros productos editoriales serios promovidos desde Rusia y que utilizó para patrocinar a sus favoritos, empezando por el joven Alexander Glazunov y construyendo un nuevo refugio para la «nueva escuela rusa».¹⁵⁶

Frente al aclamado amateurismo de los tiempos de Balákirev, estos años, como más tarde proclamó Stravinsky, pecarán de «academicismo».¹⁵⁷ En el centro se colocaban, en gran medida, Rimski-Kórsakov y sus discípulos, Glazunov incluido. Personalidades como Piotr Chaikovski ya no se encontraban en el lado de los grandes

¹⁵⁰ «Камерная музыка — высшая музыка! Она на первом месте среди всякой другой». Олег КУНИЦЫН: *Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта*. Изд-во Союз художников, 2009, pág. 69, [Oleg KUNUTZYN: *Glazunov: vida y obra del gran compositor ruso*].

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 70-72.

¹⁵² «Белаевские пятницы», *ibid.*, pág. 80.

¹⁵³ Olga HALDEY: *Mamontov's Private Opera...*

¹⁵⁴ О. КУНИЦЫН: *Глазунов: о жизни и творчестве...*, p. 119.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 124 y ss.

¹⁵⁶ Richard TARUSKIN: *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, vol. 1. University of California Press, 1996, pág. 51.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pág. 5.

excluidos, a diferencia de lo que se ha ido difundiendo a través de la historiografía occidental.¹⁵⁸ Lo único que le apartaba era su lejanía: vivía en Moscú.

Esta nueva orientación estética, unida a la «rusificación» de la cultura, cambió el modo en que se miraba a España. El carácter oriental no fue el único que se le atribuyó. A finales de los años 80 ya existía una cierta tendencia a volver a los cánones de idealización folclórica que habían presidido los años anteriores.

Coincide con los años de otro «retorno», el del siglo XVIII, ayudado en Rusia por el academicismo aclamado por el círculo de Belíáyev. La voluntad de «pureza» dentro de este ámbito estaba aún más acentuada debido al contraste que existía respecto al autodidactismo de la generación inmediatamente anterior y se unía con el afán de volver al academicismo antes tan aborrecido. Y es que pese a que parezca prematuro hablar en los años 80 de «retornos», especialmente si nos atenemos a la cronología tradicional,¹⁵⁹ la historiografía rusa comienza a considerar esta tendencia, que correrá paralelo en el teatro y en la ópera, como un retorno particular que une lo popular con esta redignificación de lo académico a través de los periodos barroco, rococó y clásico.¹⁶⁰ *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov se alternaba en la Ópera Privada de Mamontóv con obras impregnadas por lo folclórico y una revitalización de las artes decorativas, primando sobre todas ellas el trabajo en madera.¹⁶¹

Incluso Rimski-Kórsakov, ferviente balakirevista, afirmó durante las correcciones del *Borís Godunov* que no podía comprender cómo había podido llegar a amar esa música.¹⁶² Ya hemos visto cómo los cuarteros, especialmente de Beethoven, eran los más admirados del círculo. Pero pronto a ellos se añadiría una vuelta hacia más atrás: *courantes*, fugas y zarabandas se convertirían en los protagonistas de los últimos años, recuerdo cuya huella perduró gracias a la publicación de *Les vendredis* (en varios tomos), en honor a los viernes de Belíáyev. El antiguo encono contra Bach se transformaba en alabanza. Esta incipiente eclosión de folclorismo corría en paralelo a Francia, donde la llama que lo avivaba era más fuerte: la recientísima guerra franco-

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 6.

¹⁵⁹ Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2009.

¹⁶⁰ Ольга А. ВЛАДИМИРОВА: *Формирование творческого метода в ранних симфониях А. К. Глазунова. автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения спец. (17.00.02)*. М., 2004. [Olga A. VLADIMIROVA: *La formulación de un método compositivo en las primeras sinfonías de Glazunov*, tesis doctoral]. Н. В. ВИНОКУРОВА: *Симфоническое творчество А.К.Глазунова: на пути к неоклассицизму. монография*. Красноярск, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2011. N. V. VINOKUROVA: *La obra sinfónica de A. K. Glazunov: en el camino del neoclasicismo*].

¹⁶¹ Olga HALDEY: *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Indiana University Press, 2010.

¹⁶² M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*

prusiana. Allí, la alabanza de las formas populares dejó su rastro, entre otros, en la distorsionada *Histoire de la chanson populaire en France*.¹⁶³

El nacionalismo era el arma que cargaba, en muchos casos, todos estos enfoques culturales. Y decimos arma porque en estas décadas, como se vería más tarde, serían de una virulencia mucho mayor que aquella inocencia que desprendían los años del Romanticismo. En cualquier caso, el nacionalismo ruso, aunque compartiera estas características con el francés, caminó por unos derroteros distintos y, sin necesitar un 1871. La preocupación por hacerse un sitio en la música europea impregnó todo el fin de siglo, no en vano.

La vuelta del folclore a Rusia llevaba implícita, dada la tradición marcada por Glinka, a la música popular española.¹⁶⁴ El mismo Mitrofán viajó a España con Alexander Glazunov, recogiendo materiales que fueron fundamentales para el desarrollo del folclorismo tanto de mano de Glazunov como de Rimski-Kórsakov.

4.2. Alexander Glazunov y España

De todos los compositores que se interesaron por España después de Glinka sólo uno tuvo la oportunidad de emprender el viaje hacia sus tierras con una finalidad similar: Alexander Glazunov, acompañado por Mitrofán Beliáyev, el conocido líder de la vida intelectual rusa. Decidieron traspasar los Pirineos a la vuelta de otro viaje, el que habían emprendido para encontrarse con otro de sus sueños, esta vez en carne y hueso: Franz Listz, en Weimar en 1884.

La trascendencia de los materiales recogidos en su hoy desaparecido *Cuaderno* se refleja, además de en las obras inmediatas como la *Serenata española*, en posteriores ballets de tanta repercusión como *Raimonda*.

4.2.1. El «segundo Glinka»: El viaje a España de Alexander Glazunov

El viaje de Alexander Glazunov y Mitrofán Beliáyev, al contrario que el de su predecesor, fue breve. Sobrepasó a duras penas el mes: del 13 de junio al 23 de julio de 1884. Frente al abundante material recogido en *Los papeles españoles de Glinka*,¹⁶⁵ las

¹⁶³ Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2011, pág. 49.

¹⁶⁴ A este respecto, tanto Ralph Locke como Taruskin sostienen que la cita de material folclórico en Rusia significaba en sí misma una expresión de música nacional. Cf. R. LOCKE: *Musical Exoticism...*

¹⁶⁵ *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio puteshestviia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

únicas fuentes que se conservan para su estudio son dos cartas de Glazunov, una a Rimski-Kórsakov desde Sevilla y dos a Stásov, una desde Málaga¹⁶⁶ y otra a su regreso, ya desde Barcelona.¹⁶⁷ Además, a través de referencias indirectas –una carta en que Stásov comenta el viaje del joven Glazunov con Balákirev– sabemos que Glazunov escribió a su madre desde Sevilla.¹⁶⁸ El resto de la información es aportada por la biografía que más adelante realizó Víctor Beliáyev en época soviética acerca del compositor.¹⁶⁹

En su viaje exprés Mitrofán y Alexander Glazunov pasaron por Barcelona, Zaragoza (cuya catedral sólo vislumbraron a través de la ventana del tren), Madrid, El Escorial –que, para variar, no admiraron en absoluto– y Toledo. Rumbo hacia el sur, en Sevilla pasaron seis días y también visitaron Cádiz, Algeciras, Gibraltar, Tánger, Málaga, Granada, donde sólo les dio tiempo a estar dos días, y Córdoba.¹⁷⁰ La primera misiva se envía a Rimski-Kórsakov desde Madrid el 1/13 de junio, y el 4/22 de julio afirma estar ya de vuelta en la carta que envía a Stásov desde Barcelona.¹⁷¹

En Madrid, careciendo de las presiones de Glinka de querer estrenar una obra, pasaron poco tiempo, y de hecho su presencia pasó completamente inadvertida por la prensa. Les dio tiempo, al margen de visitar el Museo del Prado, a presenciar una corrida de toros (que Glazunov disfrutó, no así Mitrofán). A Glazunov le resultaba una ciudad demasiado europea, así que decidieron partir rumbo al sur. Allí recalaron en Sevilla, donde pasaron una semana entera. Desde allí Glazunov escribió a Rimski-Kórsakov, en una carta en la que, además de informarle sobre los avances en el idioma, le contaba que:

Busco la ocasión de escuchar en España música popular, que se puede oír aquí sólo en lugares tipo *café chantant*, a los que siempre acude mucha gente que grita y patalea de una manera tal que se hace imposible oír la guitarra. Durante este tiempo no he escrito nada, excepto una pequeña canción gitana que me las arreglé para recordar de alguna manera.¹⁷²

¹⁶⁶ Дмитрий А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования, материалы, публикации, письма, в двух томах*, 1960, Т. 2, pp. 278-279.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 277. En esta carta se afirma que Stásov escribió a Glazunov mientras éste se encontraba en España varias veces, la última de ellas la había recibido en Granada. Estas cartas no se han podido encontrar. En dicho volumen las cartas están mal ordenadas, debiéndose situar ésta después de la anterior.

¹⁶⁸ Carta de V. Stásov a M. Balákirev 20/VII/1884 [o. s.]. Владимир Васильевич СТАСОВ: *Письма к деятелям русской культуры*. 1962, pp. 122-124.

¹⁶⁹ Виктор М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов: материалы к его биографии*. Гусударственная Филармония, 1922, pp. 77-82. [Víctor M. BELIÁYEV: *Alexander Konstantinovich Glazunov: materiales para su biografía*].

¹⁷⁰ Esta información la sabemos por la carta que la madre de Glazunov escribe a Stásov el 25/VI/1884 [o. s.]. Д.А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования,...* 1960, Т. 2, pág. 279.

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 277.

¹⁷² «Ищу случая послушать в Испании народную музыку, которую можно здесь услышать только в заведениях, подобных *café chantant*’у, где всегда бывает много народу, кричат, топают ногами, так что гитары и не слышно. Во все это бремя я ничего не написал, исключая маленькой песенки

Sobre esta velada aporta más datos Víctor Belíáyev –que no sabemos exactamente qué fuentes primarias escogió–:

Para conocer la canción española M. P. Belíáyev alquiló por toda una tarde un local en uno de los arrabales de Sevilla, denominado Triana, en la orilla del Guadalquivir. Además de Belíáyev y Sasha había un ingeniero belga y un traductor. Nos sentamos en un pequeño palco, bebimos vino manzanilla, servido a través de algo parecido a un *sudochok*¹⁷³ en unos vasos pequeñitos. Escuchamos canciones y vimos las danzas de los gitanos. Sus canciones eran maravillosas. Sasha transcribió lo que pudo (Malagueña y Seguidillas flamencas). Detrás del café, conociendo la llegada de los extranjeros, se reunió una gigantesca multitud que aplaudió ruidosamente la interpretación.¹⁷⁴

Una precipitada urgencia, la falta de dinero ruso, les hizo pasar por Cádiz, donde se encontraba el cónsul ruso, que no ayudó mucho, ya que tuvieron que seguir hasta Gibraltar para conseguir divisa, donde les esperaba el cónsul americano-ruso. De ahí, de un salto y habiendo conseguido liquidez, pasaron a Tánger, de cuyos tópicos –cual turistas de hoy en día– no pudieron prescindir: montaron en camello y asistieron a una boda árabe. Dan también cuenta de los cafés cantantes que proliferaban en la ciudad, en los que se escuchaba «música árabe», algo que ya había experimentado aquel francés que viajó a Marruecos en 1863, Alexandre Christianowitsch.¹⁷⁵

De esta parte del viaje también nos informa la voz de Glazunov, esta vez dirigida al buzón de Stásov ya a su vuelta a la península, desde Málaga:

De las numerosas ciudades de España vi muchas, y entre todas ellas la que más me han gustado son Sevilla (no he visto todavía Granada) y Barcelona. [...] Cádiz me aburrió. Málaga me gustó un poco más. En Sevilla pasamos seis días y me dio mucha pena que tuviéramos que irnos. Me da la impresión de que los viajes que vengan después de éste me decepcionarán un poco; desearía volar desde España directamente a Petersburgo. [...]

для цыганской, которую мне какими-то судьбами удалось запомнить. Никакой музыкальной идеей у меня нет, так что моя лавочка закрыта». Carta de A. Glazunov a N. Rimski-Kórsakov desde Sevilla, 1/13 de julio de 1884, en Д.А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования...* Т. 2, пág. 166.

¹⁷³ Recipiente típico ruso, aunque hoy en día se refiere al *tupper*, se parece a los antiguos vasos usados para transportar la leche u otros líquidos: <<http://present-salon.ru/product/item/sudochki-2-emkosti-dlya-raznyih-blyud-s-ruchkoy>>, consultado el 27/VIII/2015. Se refiere a lo que comúnmente es llamado venecia o caña de manzanilla y se utiliza para servir vinos como la manzanilla o el jerez. Agradezco a las dos amables y parlanchinas señoras rusas del tren que me intentaran explicar los usos de este recipiente en la antigua Rusia.

¹⁷⁴ «Для знакомства с испанскими песнями М. П. Беляев снял на целый вечер кабачек в предместьи Севильи, называемом Триана и расположенном за Гвадалкивиром. Кроме Беляева и Саши здесь были инженер бельгеец и переводчик. Сидели в маленькой ложе, пили вино мансанилью, поданное в чем-то в роде судочков в небольших стаканчиках, слушали пение и смотрели танцы цыганок. Их песни были прекрасны. Что мог, Саша записывал (Malagueña и Seguidillas flamencas). Перед кабачком, заслышав о прибытии иностранцев, собралась огромная толпа, которая громко аплодировала пению», В. М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов...*, пág. 79.

¹⁷⁵ Alexandre CHRISTIANOWITSCH: *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens: avec dessins d'instruments et quarante mélodies notées et harmonisées*. M. Dumont-Schauberg, 1863, pág. 2.

Además de España, desde Gibraltar pasamos por Tánger. A primera vista produce impresiones contradictorias: casas europeas con caracteres españoles y franceses, y al lado, [casas] árabes. [...] Fui a un café cantante donde me dieron un café muy fuerte, al que ya me estaba acostumbrando, y música árabe. Dos [músicos] tocaban instrumentos similares al violín, el tercero dominaba la pandereta. Cantaron música que no estaba mal, toda *amorosa*,¹⁷⁶ y mientras tanto ponían unos extraños gestos para expresar su pasión. No puedo recordar nota por nota, pero lo que sí recuerdo es el carácter de la música. Era diferente a la música española, que es más serena y variada en el ritmo.¹⁷⁷ En Sevilla escuché mucha música española, que incluso transcribí. Al organillero que tocaba motivos españoles no le oí ni en Madrid ni en Sevilla; en general, la música de España va desapareciendo cada día. Me imagino cómo se presentó aquí ante Glinka. Con todo, podemos estar todavía convencidos de que recogió con fidelidad la música folclórica.¹⁷⁸

A juzgar por el tono de Glazunov, los excesos de la música árabe no fueron de su agrado, al igual que las calles repletas de gente. Se mantuvo a España, ese lugar tan cómodamente fronterizo respecto a la «incivilización» que se percibe en las opiniones que emite desde el otro lado del estrecho. El viaje finalizó pasando dos días en Granada y luego Córdoba. En Granada, según el testimonio de Beliáyev,¹⁷⁹ aunque asistieran a una velada gitana Glazunov se alegró sobre todo de que esta vez no le hubieran arrebatado nada del bolsillo.

Stásov, atendiendo a las palabras que más tarde le dirigió a Rimski-Kórsakov, parecía encantado con la misiva enviada por pequeño Sasha desde Málaga:

¹⁷⁶ En italiano en el original.

¹⁷⁷ En una carta a su madre, de la que informa Stásov a Balákirev, decía –algo parafraseado seguramente por Stásov– que: «они слышали цыган и отличных гитаристов», que seguramente complementa a la descripción de esta velada. Carta de V. Stásov a M. Balákirev 20/VII/1884 [a. s]. В СТАСОВ: *Письма к деятелям русской культуры...*, пág. 122.

¹⁷⁸ «Из всех городов Испания видных много, мне понравилось больше всего Севилья (Гренады я еще не видел) и Барселона. [...] Кадикс навел на меня скуку. Малага чуть лучше. В Севилье мы провели 6 дней, и я жалел, что приходилось уехать. Я чувствую, что наше дальнейшее путешествие по Испании будет для меня рядом разочарований; я желал бы из Испании прямо перелететь в Петербург. Вы видите, как мы с Вами по части Испании почти сходимся во мнениях. Кроме Испании мы из Гибралтара заехали в Тангер. С первого взгляда производит пестрое впечатление: дома европейцев с французками и испанскими вывесками и рядом арабские. [...] Был в арабском кафе-шантанте, где мне поднесли крепкий кофе, к которому мне надовно было сначала привыкнуть, и арабскую музыку. Двое играли на инструментах, подобных скрипкам, третий искусно бил в бубны. Пели они недурную музыку, все *amoroso*, и при этом строили необычайно страстные рожи. Я ноту в ноту не мог запомнить чем, помню, как и характер музыки. Это совсем в другом роде, нежели испанская музыка; она спокойнее и разнообразнее по ритму. В Севилье я наслушался вдоволь испанской музыки, даже кое-что записал. Шарманок, играющих испанские мотивы, я не слышал ни в Мадриде, ни в Севилье; вообще, музыка в Испании исчезает с каждым днем. Я воображаю, что здесь было при Глинке. Впрочем, можно и до сих пор убедиться, как он верно схватил народную музыку». Carta de A. Glazunov a V. Stásov, 25/13 de julio de 1884 desde Málaga. В. М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов...*, pp. 80-81.

¹⁷⁹ *Ibid.*, пág. 82.

Hace unos días recibí de nuestro pequeño Sansón¹⁸⁰ una carta de Málaga, y allí continúa maravillándose de España. Por lo tanto, tuve razón los tres años en los que intenté convencerle de que fuera allí. Por supuesto, lo que más le ha gustado ha sido Sevilla (Granada todavía no la ha visitado), [...]. Dice que ha escuchado mucha música española y ¡¡¡está convencido de hasta qué nivel Glinka [le] fue fiel!!!¹⁸¹

Al igual que Glazunov, al parecer Stásov quedó indiferente de ese contacto con lo verdaderamente exótico, Tánger. Le interesa la conexión con Glinka, resucitar su legado y *saber*, con seguridad, que las filiaciones que estaban creando con España eran correctas. Está obsesionado con Granada, de donde salieron aquellos acordes del Murciano que él mismo llegó a acariciar. La misteriosa Sevilla, aquel lugar donde Glinka quería volver con tantas ansias y de cuyo paso teníamos tan pocos datos, también quedaba bien parada en las palabras de Glazunov, por el resumen de Beliáyev incluso mejor que Granada. Ya en Granada seguramente a Mitrofán Beliáyev le habría llegado la noticia del fallecimiento de su padre, hecho que seguramente precipitó su salida de España.¹⁸²

En todo este aparato teórico no hay que olvidar las cartas que intercambiaron Stásov y Balákirev alrededor del tema a mediados de los sesenta y la pasión con la que se recibían las coincidencias ancestrales del folclore ruso y español. Puede que incluso esto fuera lo que incentivara que Stásov llegara a viajar a España en 1881.¹⁸³

Parecería, incluso, que esta nueva «pasión por España» —que cristalizó en la obra de Rimski-Kórsakov *El capriccio español* de tres años después habría sido intencionada, dadas las palabras de Stásov: «tuve razón los tres años en los que intenté convencerle de que fuera allí». Quizás la intención era que Glazunov compusiera un nuevo himno al folclore español, tan relacionado con el nacionalismo ruso. Desde el estreno de su primera sinfonía con diecisiete años en 1882 en la Escuela Gratuita de Música (compuesta con dieciséis), el joven Glazunov fue canonizado como «la gran promesa del futuro de la música rusa» por Rimski-Kórsakov, Beliáyev y miembros de la

¹⁸⁰ Juego de palabras entre el personaje bíblico y el diminutivo de Alexander —Sasha, pero también Sashenka— en ruso. Habitualmente Stásov se dirige así a Glazunov en las cartas.

¹⁸¹ «Получил я на-днях от нашего Самсоныча прекраснейшее письмо из Малаги, а там он продолжает восхищаться Испанией. Значит, вот так я был прав, уже третий год все стараясь выпроводить его туда. Натурально, Севилья понравилась ему больше всего (в Гренаде он тогда еще не побывал), [...] Говорит что много слышал испанских тем и музыки и убедился, до какой степени Глинка был верен!!!». Carta de V. Stásov a N. Rimski-Kórsakov, citada en *Ibid.*, pág. 81. Glazunov se alojaba en el Gran Hotel de la Alameda de Málaga, donde está sellada esta carta.

¹⁸² Carta de V. Stásov a M. Balákirev, 20/VII/1884 [o. s.], В. СТАСОВ: *Письма к деятелям русской культуры...*, Т. 1, пág. 122.

¹⁸³ Д.А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования...* 1960, Т. 2, пág. 308, nota 3. En julio de 1881 Stásov escribe a Balákirev para quedar con él antes de su viaje a España e Italia, es decir, antes de finales de julio de ese mismo año. Carta de V. Stásov a M. Balákirev, 3/VII/1881 [o. s.], y en octubre está ya en París de vuelta. Carta de V. Stásov a M. Balákirev del 5-17/X/1881. Владимир Васильевич СТАСОВ: *Письма к деятелям русской культуры*. 1962, Т. 1, пág. 114.

anterior generación, como Balákirev y Stásov.¹⁸⁴ Con dieciocho, lo suyo era que el joven siguiera bien dirigido hacia una formación «como es debido». Glinka compuso su *Kamárinskaya* después de su viaje, y la música rusa de ese periodo necesitaba un nuevo empuje para despertar del letargo, tal y como sostenía César Cui e iba difundiendo, desde 1880 por Europa con *La musique en Russie*.¹⁸⁵ Y es que no hay que olvidar que desde los años 80 César Cui y sus secuaces intentaban por todos los medios difundir la música rusa, y este era otro de los cometidos de los viajeros, que estrenaron las obras de sus coetáneos en Weimar –la aclamada *Primera sinfonía* de Glazunov incluida– y las dieron a conocer en París, quejándose de que en Europa sólo se conocía a Glinka.¹⁸⁶

Al final fue Rimski-Kórsakov quien compuso la obra que canonizó el folclore hispano en manos de los rusos, y que pronto también triunfó en Europa. Y es que a la vuelta del viaje se apagaron esos primeros aplausos, y las obras de Glazunov fueron consideradas –como sería propio para alguien de su edad– como de alguien que está aún buscando su lenguaje.¹⁸⁷

Queda todavía la posibilidad de que el material, esta vez no sabemos si por encargo, fuera también traído desde la península. Acerca de la incógnita que rodea la presencia del cancionero de Inzenga *Ecos de España* en Rusia una de las respuestas posibles es que el rico Beliáyev y ese «nuevo Glinka» adquirieran dicha joya en alguno de los puntos de la península. Glazunov estuvo muy cercano a Rimski-Kórsakov durante esos años, su idolatrado maestro y principal patrocinador, y de hecho es a él a quien le dirige la primera misiva desde España y a quien también pudo regalar este «tesoro». Ciertamente es que Glazunov no hizo nunca uso de las fuentes *Ecos de España*, pero para eso tenía las instantáneas que había recogido en su cuadernito.

4.2.2. «El paño» en *Serenata española* de Glazunov: una pieza de un café cantante

En 1888 Alexander Glazunov, tan sólo un año después del *Capriccio espagnol* de su maestro, compuso la *Serenata española* para piano y violonchelo. El fin para el que fue realizada seguía compartiendo un nombre, Beliáyev, pero no el contexto: mientras que Rimski-Kórsakov destinó su obra el *Capriccio espagnol*, de un año antes, a los conciertos, Glazunov se insertó en el ambiente más íntimo de las composiciones de cámara de los viernes de Beliáyev. Entraría dentro de la lógica del círculo que

¹⁸⁴ М. О. ЯНКОВСКИ: «Вехи жизненного пути...», pp. 18-21.

¹⁸⁵ César CUI: *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881.

¹⁸⁶ Д.А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования...* 1960, Т. 2, пág. 280. Carta de A. Glazunov a V. Stásov el 1/13 de junio de 1884 desde Frankfurt.

¹⁸⁷ М. О. ЯНКОВСКИ: «Вехи жизненного пути...», pp. 23-24.

Glazunov compusiera para su interpretación un «resumen musical» de las andanzas de ambos por España.

El contenido de la *Serenata* es coherente frente a los materiales que pudo recoger en la península. Entre las dos melodías principales que componen la obra, una de ellas es reconocible, el ya familiar para nosotros *Paño moruno*, según Antonio Escribano, una de las fuentes que podían haber sonado de manera primigenia en los cafés-cantantes.¹⁸⁸ Los deseos de filiación con Glinka quedan más que demostrados a través de las cartas, con lo que la melodía, aunque bastante cambiada desde su primera versión, está cargada de significado.

La música de esos días, como bien testimonia Glazunov, se organizaba en el entorno de los cafés cantantes. Allí el flamenco estaba a la orden del día, y se combinaba con otras músicas de salón. Para visualizarlo no hay mejor muestra de ello que el comienzo del cuadro segundo de *La verbena de la Paloma* (1894, diez años después del viaje) con una cantaora flamenca y una mazurca. A veces era el piano el que acompañaba, otras, si recordamos la cita de Glazunov, la guitarra.

De estos ambientes debió de surgir la pieza que presentamos a continuación. Se configura a partir de una melodía principal (A), que forma, junto a la melodía de *El paño* (B) una forma ABA. El contorno melódico de A está enormemente adornado, no sabemos si por voluntad expresa de Glazunov o por su presencia así en el original.

El paño de Glazunov, que no sabemos cuánto se acerca a la melodía que pudo escuchar, utiliza el floreo como parámetro compositivo fundamental, unificándose así con la primera melodía basada en este recurso, casi podríamos decir, estético. Favoreciendo al instrumento para el que está escrito, el violonchelo –seguramente *amateur*–, no existen casi saltos melódicos, permitiendo aprovechar los grandes arcos de expresividad del instrumento, que sustituyen a los habituales saltos que caracterizaban a la melodía más conocida.



Ejemplo 6. Comienzo del acompañamiento pianístico de *El paño* en la *Serenata española* de Glazunov (1888).

¹⁸⁸ Antonio ESCRIBANO: *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid, Avapiés, 1990, pág. 25.

«El paño» es una de las obras que Falla introdujo en sus *Siete canciones populares*. El hecho de que Falla utilizara cancioneros, en concreto *Ecos de España* de Inzenga, a la hora de componer sus *Siete canciones populares* es hoy un hecho prácticamente confirmado por la historiografía.¹⁸⁹

Falla no lo dice claramente, expresando: «A veces la melodía era folclórica en carácter, otras veces menos y en ocasiones completamente original. Por ejemplo, [...] *El paño moruno* es igual al conocido aire popular».¹⁹⁰ Especialmente discutido es el acompañamiento de piano de la pieza elaborado por Falla, no presente en *Ecos de España* —normalmente considerada como su principal fuente—, aunque sí intuido en *Flores de España*, la colección de Isidoro Hernández.¹⁹¹

Como se observa en el ejemplo [Ej. 6] Glazunov contiene una cita de este material, en concreto en los tres últimos compases presentados. Así, a pesar de la coincidencia con Isidoro Hernández, Falla podría haber escuchado una versión muy cercana, al igual que lo hizo Glazunov, que hubiera perdurado en los cafés cantantes desde 1884.

Los materiales de estos viajeros rusos vuelven a aportar retazos de la historia de la música española. El mundo primigenio de los cafés cantantes está todavía oscuro en sus manos, al igual que su repertorio. La composición de Alexander Glazunov está determinada por géneros que parecen estar ligados a la canción, tanto el primer tema como el conocido *Paño*. Ambas piezas son relativamente sencillas, sin estar dotadas de ese orientalismo extremo que Glinka se había encontrado en el Murciano y que Balákirev se había encargado de aumentar aún más.

Al margen de que la sesión a la que acudieron Glazunov y Beliáyev pudiera estar protagonizada por canciones más o menos sencillas, o que ellos mismos quisieran registrar las piezas de mayor sencillez, esta composición deja sentir aires de los nuevos tiempos. La pureza de sonido, incluso cuando el piano se refiere al sonido de las guitarras, es la protagonista. No se tiende al embrutecimiento, a esos tritonos con los que Balákirev adornaba a lo español o esas armonías confusas de Borodín. El círculo de Beliáyev abría el camino hacia una interpretación distinta de lo español. Volvía en cierta medida a Glinka, pero iba un paso más allá en su estilización.

¹⁸⁹ Citado en M. CHRISTOFORIDIS: «Manuel de Falla's *Siete canciones populares...*», pág. 219.

¹⁹⁰ Citado en *Ibid.*, pág. 219.

¹⁹¹ La citada obra de Christoforidis (*Ibid.*) no tiene en cuenta la presencia de esta edición, ya que probablemente no se encuentre en el Archivo Falla.

4.3. Un viaje sin lastre y el *Capriccio espagnol*

4.3.1. Un puerto fugaz en España: el viaje de Rimski-Kórsakov

Cuenta la leyenda que también Rimski-Kórsakov pisó suelo español, y así lo hizo en la realidad, veinte años antes que Glazunov. Ingresó en la marina, y a bordo del *Almaz* (*Алмаз*, o *El diamante*) partió hacia tierras incógnitas durante más de cuatro años. Sus viajes no le impidieron proseguir con su enriquecimiento musical, a pesar del bajo nivel cultural que allí reinaba.¹⁹² Compró partituras de las sinfonías de Beethoven y asistió a conciertos en Londres durante su primera salida en 1862,¹⁹³ además de seguir, desde cualquier lugar en el que se encontrara, la actividad musical en San Petersburgo. Un tercer viaje en 1863 le llevó hasta las costas americanas –tanto del norte (Nueva York, Búfalo, Niágara) como del sur (Río de Janeiro, Santo Domingo)– para por fin, al final de esta larga travesía, atisbar por primera vez las costas europeas: Cádiz en diciembre de 1864.

Aún después de un mes de protestarle a su madre: «cómo ocupar el tiempo aquí en el mar...»¹⁹⁴ exclama Rimski-Kórsakov –tras haber pasado una dura tormenta–: «Al fin vislumbramos el péndulo de Cádiz, por la tarde, el 18 de diciembre. [...] Tras un viaje de 56 días pisé tierra firme».¹⁹⁵ En sucesivas cartas informó a su madre, ansioso por llegar al tranquilo Mediterráneo, que «La ciudad es bastante bonita, pequeña, blanquita, limpita... ¡pero qué frío hace! ¡Hete aquí el cielo bendito de Andalucía!». ¹⁹⁶ Desde el navío también tuvieron la oportunidad de ver Gibraltar –aunque no su fortaleza–, el faro de Tarifa y, en la costa africana, Ceuta. Hacia el 23 de diciembre también «las costas de Granada y Murcia, en las que se observaban las nieves de Sierra nevada»,¹⁹⁷ cordillera que conoció Rimski-Kórsakov, al menos, por la canción de su contemporáneo Dargomyzhski, en cuyas palabras parece haber cambiado sólo la característica meteorológica «La niebla vestía Sierra nevada». La última parada –y allí también puso pie– fue en Menorca, el 25 de diciembre, debido a unos vientos que les

¹⁹² N. RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*, pág. 20 y ss.

¹⁹³ Александра А. ОРЛОВА: *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, летопись жизни и творчества. Выпуск 1: 1844-1866*. 1969, pp. 178-179. [Alexandra A. ORLOVA: *Páginas de la vida de Rimski-Kórsakov: crónicas de su vida y obra*].

¹⁹⁴ «Как проводить время в море», *Ibid*, pág. 245

¹⁹⁵ «Увелили мы Кадикси маяк» «После 56-дневного перехода [...] вошли мы в Кадикс», *Ibid*, pág. 246.

¹⁹⁶ «Город снаружи довольно красив, беленький, чистенький [...] но какой здесь холод! [...] Вот тебе и благословенное небо Андалузии!», *Ibid*, pág. 246.

¹⁹⁷ «[...] Мы шли в виду берегов Гренады и Мурсии, на которых виднелся покрытый снегом хребет Сиерра-Невада», *Ibid*, pág. 247.

obligaron a parar en Mahón,¹⁹⁸ hasta que finalmente se dirigieron hacia Villafranca en la región de Niza, la actual Villefranche-sur-Mer.

A pesar de la importancia que tradicionalmente se le ha dado a que Rimski-Kórsakov viajara por España, no parece que este viaje tuviera, de hecho, mucha relación con su posterior obra de carácter español. Más bien fue un puerto más en el que recaló su navío, quizás menos familiar de lo que él creyó en un principio.

Sobre la fuente *Ecos de España* y su llegada a Rusia se descarta por completo que fuera adquirida en este viaje, puesto que la primera publicación es de 1873 y Rimski-Kórsakov vislumbró las cosas españolas nada menos que diez años antes. Más bien podrían ser otros los que llevaron a Rusia la poderosa fuente, si es que no llegó por sus propios medios. Hubo un viaje que tuvo trascendencia a la hora de aportar fuentes españolas a Rusia y cuyas costas ya hemos recorrido: el de Mitrofán Belíáyev junto a Alexander Glazunov.

4.3.2. Una *suite* instrumental hispana: el *Capriccio espagnol*

Belíáyev no sólo incentivó la música de cámara. Uno de sus proyectos, y el mejor suscrito por Rimski-Kórsakov, fue el de crear una temporada de conciertos fija, que tuvo como consecuencia el estreno de *El capriccio espagnol* (1887) y *Sheherazade* (1888) en años sucesivos.

Rimski-Kórsakov, aunque inserto en el mundo academicista, procedía de la férrea mano de Balákirev. De los roles que el maestro asignaba a sus alumnos, parece que a Rimski-Kórsakov le tocaba el de heredero sinfónico de Glinka. Con estas palabras lo expresó –bastante erróneamente, a juzgar por la calidad de las óperas de Rimski, pero que ha trascendido hasta hoy en día– César Cui en *La musique en Russie*. Con este libro dio a conocer la música rusa –a Felipe Pedrell entre otros– en Europa:

El talento de Mr. Kórsakov es más adecuado al género sinfónico que a la ópera. [*La pskovitane*] tiene un color demasiado uniforme que resulta del parecido de los temas entre sí.¹⁹⁹

Con este objetivo, el de orquestar, Rimski-Kórsakov tomó el cancionero de Inzenga *Ecos de España*, publicado en 1874,²⁰⁰ para los temas de su *Capriccio espagnol*. Las fuentes de Inzenga eran producto de un gran esfuerzo de contacto directo a través de su viaje por las provincias españolas, complementado por la consulta de fuentes

¹⁹⁸ «Весь день продолжался шторм, к 5 часам дня клипер «К входу в Магон и лишь только заглянули в бухту, так сделавшись совершенный штиль...», *Ibid.*, pág. 247.

¹⁹⁹ «Le talent de M. Korsakoff convient plus au genre symphonique qu'à l'opéra. [*La Pskovitane*] c'est d'abord une couleur trop uniforme, résultant de la ressemblance des thèmes entre eux ». César CUI: *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881, pp. 82-83.

²⁰⁰ La colección salió, casi completa, en la publicación *El Telegrama* en 1873, pero fue publicada en un tomo aparte –seguramente al que tendría acceso Rimski-Kórsakov– por el almacén de Enrique Villegas en 1874.

antiguas y a muchos de los grandes especialistas del momento, entre los que se contaban Francisco A. Barbieri y Felipe Pedrell.²⁰¹

Rimski-Kórsakov compuso, según sus propias palabras, a partir de «dos esbozos para la fantasía de estilo virtuoso de violín sobre temas españoles que tenía en proyecto».²⁰² En 1886 ya había escrito una fantasía para violín sobre temas rusos para la ocasión de los Ciclos sinfónicos celebrados en la temporada de 1886-87 y patrocinados por Beliáyev. Después de ella pretendía realizar una fantasía, esta vez sobre temas españoles, de la que incluso realizó un boceto. Los temas provenían de la misma fuente: *Ecos de España*.

Podemos estar prácticamente seguros de que su prioridad, más que aquella de Glinka «dar a conocer un patrimonio de un país lejano», era la orquestal, restando importancia también a los géneros:²⁰³

Según mis cálculos el *Capricho* tenía que brillar por el virtuosismo orquestal. La opinión expandida entre los críticos y el público de que el *Capricho* es de una *orquestración perfecta* es errónea. Es en realidad una composición brillante para *orquesta*. La sucesión de los timbres, una elección feliz de los dibujos melódicos y de los arabescos que corresponden a cada categoría de instrumentos, las pequeñas cadencias virtuosas para instrumentos solos, el ritmo de los instrumentos de percusión, es decir, su orquestación, constituyen el *fondo* de la pieza, y no su aderezo. Los temas españoles, con un carácter principalmente danzante, me han proporcionado la materia para diversos efectos orquestales. [...] Estuve mucho menos inspirado en la tercera parte (Alborada), donde los instrumentos de viento metal ahogan un poco los dibujos melódicos del viento madera. Esto último es fácil de remediar si el director de orquesta le presta atención y modera los matices en la fuerza de los instrumentos de viento metal, remplazando el *fortissimo* por el *forte*.²⁰⁴

La elección de los fragmentos carecía de importancia, pero sí su «potencial orquestal», y no es casualidad que Rimski-Kórsakov no perdiera mucho tiempo en

²⁰¹ Inmaculada MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción...*

²⁰² N. RIMSKI-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*

²⁰³ Una aproximación al origen de estas piezas musicales españolas, y su uso en: Manuel GARCÍA MATOS; Carmen GARCÍA-MATOS ALONSO: «Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky-Korsakov», en *Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos*. Asociación Cultural Lux Bella 1492 y Grupo de investigación Patrimonio musical y educación, 2012, pp. 520-531.

²⁰⁴ «D’après mes calculs, le *Caprice* devait briller par la virtuosité orchestrale [...]. L’opinion, répandue parmi les critiques et le public que le *Caprice* est d’une *orchestration parfaite* est erronée. C’est en réalité une brillante composition pour *orchestre*. La succession des timbres, un choix heureux des dessins mélodiques et des arabesques figurales, correspondant à chaque catégorie d’instruments, des petites cadences de virtuosité pour instruments solo, le rythme des instruments à percussion, constitue ici le *fond* même du morceau, et non sa parure, c’est-à-dire l’orchestration. Les thèmes espagnols, d’un caractère principalement dansant, m’ont fourni une riche matière pour divers effets orchestraux. [...] Je fus moins bien inspiré dans sa 3^e partie, (Alborada) où les instruments de cuivre étouffent quelque peu les dessins mélodiques des bois à vent. C’est à quoi il est du reste facile à remédier, si le chef d’orchestre y porte attention et modère les nuances de force des instruments en cuivre, en remplaçant le *fortissimo* par le *forte* ». N. RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*, pp.149-152.

recorrer el volumen del *Ecos de España* para encontrar las melodías adecuadas, que están localizadas entre las 24 primeras páginas (de las más de cien que contiene el volumen). La variedad de folclore de estas obras (en los capítulos correspondientes a Asturias y Sevilla) contenía los elementos imprescindibles para realizar un mosaico de las diferentes sonoridades de la lejana península.

En las primeras trece páginas lo tenía prácticamente todo resuelto: primero se topó con una canción de *tempo* lento, «Danza prima», con unas atractivas cadencias sobre el tercer grado sujetas a convertirse en «andaluzas», inmediatamente después con la rítmica «Alborada» y con un fandango, forma siempre llamativa para los oídos rusos. Sólo le quedaba la danza sevillana, que encontraría hojeando un poquito más, plagada de los tópicos de la música española. La organización de la obra de Rimski-Kórsakov quedaba reflejada de esta manera:

- Alborada [En Inzenga: n° 2 de Asturias]
- Variaciones [Danza prima, n° 1 de Asturias]
- Alborada [de nuevo n° 2 de Asturias]
- Escena y canto gitano [Canto gitano, n° 4 de Andalucía]
- Fandango asturiano [n° 4 de Asturias]

El contraste es uno de los parámetros que lideran la obra, cuya estructura recuerda en algo a *Cuadros de una exposición* de Músorgski (1874). Se alternan *tempi* rápidos con lentos, o lo que es lo mismo en este caso, las formas provenientes del baile con las vocales. Estas contraposiciones eran necesarias para fabricar este particular concepto de *suite*, distinta a la composición de Glinka *Recuerdos de una noche de verano...*, en la que la sensación de un *crescendo* global presidía su estructura. La forma que siguen todos los movimientos es aquella de la repetición variada, conseguida a través de la combinación de recursos orquestales.

La relación con la obra de Glinka es patente. En particular la *Jota aragonesa* fue uno de los modelos en los que se basó cuando Balákirev le sugirió –léase, *ordenó*– componer su primera sinfonía.²⁰⁵ Incluso más tarde, en 1876 –ya dentro del conservatorio y lejos de las ambiciones de Balákirev–, le había sido encargada la reedición de las obras de Glinka.

Me impregné ávidamente de todos sus procedimientos, estudié su manera de tratar los instrumentos de viento metal que daban a su orquestación una transparencia y una ligereza inigualables. [...] ¡Qué conocimiento de la voz y los instrumentos! [...] Estudié su manera elegante y natural de dirigir las voces, y fue para mí una escuela del buen hacer que me llevó a la música moderna después de todas las peripecias del contrapunto y del estilo severo.²⁰⁶

²⁰⁵ N. RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*, pág. 17.

²⁰⁶ «Je m'impregnai avidement de tous ses procédés, j'étudiai sa façon de traiter les instruments de cuivre, qui donnent à son orchestration une transparence et une légèreté inexprimables. [...] Quelle connaissance de la voix et des instruments ! J'étudiai sa façon élégante et naturelle de conduire les voix, et ce fut pour moi une bienfaisante école qui m'a amené sur le chemin de la musique moderne après

A decir verdad Rimski traspasó los límites de los avances en orquestación que había realizado su predecesor. Desde 1873 comenzó a escribir su *Tratado de orquestación*,²⁰⁷ que nunca llegó a acabar, en el que destaca por tratar a los instrumentos dentro de todas sus posibilidades individuales, tesis en la que se basa toda la construcción del *Capricho español*.

Llama en particular la atención la factura de los violines, con gran presencia del «solo» y recursos sofisticados, considerado por Rimski-Kórsakov el instrumento con más variedad de color, fuerza y contraste. A ello se añadía una cierta facilidad en la composición de los pasajes debido que la obra en origen estuviera destinada a ser una fantasía para violín.

Así como Glinka, al igual que Berlioz, lo que intentaba era una combinación tímbrica de todos los instrumentos destinada a crear un efecto nuevo, Rimski-Kórsakov lo que trata es de sacar el mayor partido de *cada* instrumento de manera individual, tal y como transmite la filosofía de su *Tratado*. Los solos de violín en «Alborada» son un primer ejemplo de ello, las flautas al final de «Variaciones», o los clarinetes de «Alborada», clara alusión al instrumento para el que estaba destinada la obra transcrita por Inzenga: la gaita.

Pero por lo que más resaltan estos registros es por su utilización, en su formato «solo», como «instrumento de relleno» en lugar de solista (en su máxima expresión en «Escena. Canto gitano»), en unas sonoridades que el Falla parisino retomará con entusiasmo. Hacia el final de las «Variaciones», el ámbito de los violines que supera al de las flautas –las protagonistas hasta entonces–, que se convierten en un elemento de empaste que permite un movimiento de las voces intermedias sin manchar el conjunto. Es el fragmento del *Capriccio* que Rimski-Kórsakov eligió a la hora de demostrar las correctas dotes en su *Tratado de orquestación*.²⁰⁸ El aprecio por la individualidad del timbre iba unido a la limpieza, distante de las combinaciones menos pulidas de Glinka. Y es que a pesar de la importancia de la escucha individual el *Capriccio* es una demostración de cómo unir sabiamente los timbres.

Pero el color no era algo que se formara exclusivamente a través de lo orquestal. La armonía era también un factor importancia que, aunque Rimski-Kórsakov mantuvo a grandes rasgos las armonizaciones presentadas por Inzenga –y tan criticadas por Pedrell–,²⁰⁹ tiene claras excepciones. Aparecen a la hora de vincular la «pureza» del folclore con las nociones que iban introduciéndose a partir de las

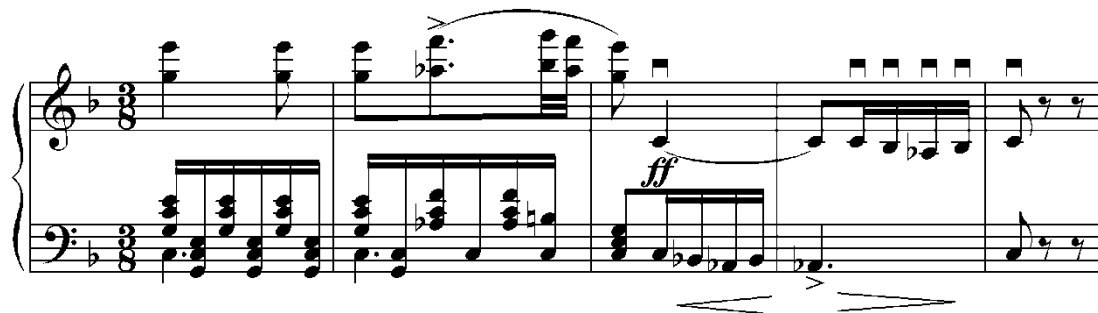
toutes les péripéties du contrepoint et du style sévère». N. RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale...*, pp. 62 y 63.

²⁰⁷ Nikolai RIMSKY-KORSAKOV: *Principles of Orchestration. With Musical Examples Drawn from His Own Works*. Berlin, 1923.

²⁰⁸ N. RIMSKY-KÓRSÁKOV: *Principles of Orchestration...*, Vol. II, pág. 8.

²⁰⁹ Celsa ALONSO GONZÁLEZ: «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Revista musicológica*, nº 11 (1991), pp. 305-328: 315.

corrientes orientalistas. Consecuentemente, a partir de un perfil melódico frigio – fácilmente armonizable por Inzenga como una semicadencia– Rimski-Kórsakov obtiene unas cadencias frigias a partir de la utilización de la sexta napolitana que hacen que el origen de la melodía –no importa si asturiano– siga el tópico tradicionalmente asimilado a lo andaluz.



Ejemplo 6. Fragmento de la «Escena. Canto gitano» del *Capriccio espagnol* de Rimski-Kórsakov.

Esta corriente andalucista se halla también en «Escena. Canto gitano», siguiendo la tendencia de la melodía original, marcada por los floreos que definían al tópico de la música española, junto a armonías, aquí sí, modales, incluso en la mano de Inzenga. José Subirá observará que «su línea melódica y acompañamiento evocativo de la guitarra fueron copiados *ad pedem literae*». ²¹⁰ Como en Glinka, la ambientación, dada por el nombre «escena», cobra una gran importancia, con sonoridades de viento metal y redobles de tambor de claro aire taurino, quizás, además del tópico, en recuerdo a los espectáculos de toros a los que asistieron tanto sus amigos Mitrofán Glazunov –y le narró por carta–, y también Mijaíl Glinka. Este enérgico pasaje estaba seguido por una refinada *cadenza* para violín solo (y más adelante flauta y clarinete), que denota más su afán por el contraste tímbrico que por «pintar» una escena, intención mucho más clara en las notas escogidas por Glinka, por ejemplo, para introducir su *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*.

Por otra parte, hasta las gaitas se ven convertidas en refinados clarinetes con *glissandi*, y ni siquiera aquellos sonidos intencionadamente embrutecidos de Glinka están presentes en la obra de Rimski, más abundantes en la orientalizante *Scheherazade* de un año después. Si de la lista que enumera Ralph Locke de sonoridades típicamente exóticas debiéramos escoger algún parámetro, ²¹¹ sería en el *Capriccio espagnol* la elección de melodías cortas, válidas para eliminar las tensiones armónicas y seguir la estela creada por Glinka de la repetición variada.

²¹⁰ JOSÉ SUBIRÁ: *Historia de la música española e hispanoamericana*, 1953, pág. 53. Citado en: I. MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad...*, pág. 315.

²¹¹ R. LOCKE: *Musical Exotism...*, pp. 51-54.

En el análisis de la *Jota aragonesa* ya utilizábamos conceptos como la claridad, e incluso la simetría. Este afán de pureza y de vuelta, en cierta medida, a las raíces, estaba también relacionado con el folclore, que aportaba un regreso «natural» a la sencillez.

Dentro de estas consideraciones estéticas entraba el campo de los sentidos, que tanta importancia cobraría hacia finales de siglo. Primigenios simbolistas como Vladímir Soloviov no fueron los únicos en dar rienda suelta a sus sensibilidades. Los adjetivos recurrentes en el *Tratado de orquestación* —que tienen una viva aplicación aquí— confirman esta tendencia: «susurrante», «plateado», «áspero», «penetrante», «salvaje», «sinistro»... Antes que el *Volkegeist* y de la estética del sentimiento se situaba este «arte por el arte», o «disfrute por el disfrute» del que comienza a ser representativa esta sinfonía. El énfasis por el mundo de los sentidos de la orquestación se establecía, junto a la idea de pureza y liviandad, en contraste del «frío formalismo» propio de la escuela germana, que ya se comenzaban a atisbar. Un *sentir* diferente a ese *ambientar* romántico protagonizado por Glinka.

Otro genio internacional había paseado por las cuerdas de su violín conjuntos de danzas españolas: Sarasate. Y es que era el violín, al fin y al cabo, el instrumento protagónico de la pieza gracias a sus solos, heredera de la anterior versión de Rimski-Kórsakov. Su visita a Rusia en 1879 y 1880 no pasó desapercibida por Cui,²¹² y seguramente tampoco al resto de miembros de la intelectualidad del momento. Glazunov, más adelante, también colocó sobre la cuerda frotada —esta vez de un violonchelo— la síntesis de su viaje a España a través de la *Serenata española*.

La manera de estilizar la danza española por parte de Sarasate comparte todos los rasgos enumerados: cita casi literal de las obras, combinación de varias en una sola pieza, sin realizar grandes cambios armónicos y añadiendo algún adorno melódico sin importancia, recuerdos a rasgueos de guitarra (aunque normalmente a manos de su ultravirtuoso violín) y uso del *pizzicato*. Incluso su «frialdad» a la hora de interpretar, que también lloraron —esta vez para mal— algunos críticos rusos,²¹³ puede asimilarse a la nueva estética que impregnaba la Rusia del momento. Sólo hay un rasgo que los rusos, por razones que desconocemos, no difunden, aunque Sarasate lo pregonara por la Europa del momento y también se encontrara en España: los ritmos provenientes de Latinoamérica, entre ellos la tan manida habanera.

De todo esto está impregnado ese «buen hacer», como más tarde denominó Chaikovski, que llevó a Rimski-Kórsakov a la música española. Más tarde otro maestro tendrá el *Tratado de orquestación* cerca de su mesa camilla: Manuel de Falla. Rimski-Kórsakov hizo ya énfasis en cómo perseguía la «música moderna» en Glinka —curioso término para tratarse de un simple ensayo orquestal—, pretendiendo plasmarla en esta obra española. El lugar donde se encuentra la modernidad queda algo

²¹² María NAGORE FERRER: *Sarasate: el violín de Europa*. Madrid, ICCMU, 2013, pág. 330.

²¹³ Cf. las citas recogidas en *Ibid.*, pp. 330-331.

escondido. ¿Música a través del folclore de una nación?, ¿instrumentaciones con afán de purismo? Todo parece apuntar a una *modernidad* opuesta a esa otra, la de Wagner, que comenzaba a invadir Europa.²¹⁴ Ligereza, liviandad, pueblo y no mitología... Todo menos aquellas pesadas horas que no querían compartir junto a Wagner.

4.4. Chaikovski y Glazunov: la unión de música y danza

El mundo de la danza no se resintió, hasta la llegada de Diáguilev, precedida por Fokin, de la eliminación del monopolio de los Teatros Imperiales en 1882. Las producciones, aunque fueran hechas por compositores dentro de los círculos progresistas, seguían manteniendo ciertos códigos de la «etiqueta palaciega» zarista, a pesar de la relativa apertura que produjo la toma de la dirección por parte de Vsevolozhski en 1881. La persistencia del orientalismo era una de ellas, la importancia de los pilares de lo estético, otra más.

La factura de la música se resintió, más que de la liberación de los teatros, del encargo de los ballets a compositores cuyo campo de especialización no era la danza. Habitualmente el proceso de composición de un ballet estaba más liderado por el coreógrafo que por el músico. A partir de un plan detenido de la obra en el que el coreógrafo señalaba los *ambientes*, formas y compases, el compositor arreglaba estructuras cortas en las que el bailarín –y el oyente, por consiguiente– aguardaban con ansia la cadencia perfecta,²¹⁵ la culminación del salto o de la pirueta.

La colaboración entre Marius Petipa y Piotr Chaikovski sentó un precedente en el mundo del ballet. Aunque el maestro coreógrafo enviara las notas –e incluso el número de compases, para sorpresa del destinatario–, Chaikovski fue capaz de hacer el esfuerzo de no caer en los tópicos y hacer *suya* aquella música que reclamaba ser del *otro*. Para ello introdujo elementos particulares: la utilización de danzas en 5/4 para simbolizar lo mágico en *La bella durmiente* o la correspondencia entre solos instrumentales y *tutti* con los solos de los bailarines o los interludios del cuerpo de baile en *El lago de los cisnes*. Respondían a un esfuerzo grande por parte del compositor y una permisividad considerable por parte del coreógrafo. Glazunov, posteriormente, seguiría la estela de su antecesor.

Lo que no hizo Petipa, quien se mantuvo como coreógrafo, fue renunciar al modelo de ballet que había existido hasta entonces en Rusia y hacia el que él mismo

²¹⁴ Rebecca MITCHELL: «How Russian Was Wagner? Russian Campaigns to Defend or Destroy the German Composer during the Great War (1914-1918)», en Stephen Muir, Anastasia Belina-Johnson (eds.) *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands: Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Ashgate Publishing, Ltd., 2013, pp. 49-69.

²¹⁵ Rodney S. EDGEcombe: «Cesare Pugni, Marius Petipa and 19th-Century Ballet Music», *The Musical Times*, vol. 147, nº 1895 (2006), pp. 39-48.

estaba evolucionando: el ballet sin drama, la danza por la danza a la que encaminaba el tercer acto de *La bella durmiente*, la simple alternancia de momentos colorísticos.

Entre ellos, al igual que en la recepción del emperador Alejandro II,²¹⁶ desfilaban personajes de los distintos países estratégicamente situados: China, Turquía, India, Polonia y, cómo no, España; incluso en óperas como *Sadko* de Rimski-Kórsakov se mantenía este esquema de «invitados» (esta vez sin ningún español en escena) proveniente de las artes de la danza. Fuera por la presencia que tenía lo español en Petipa por su origen, o por la cercanía cultural que se había labrado a lo largo de los siglos, el caso es que a cada gran festejo, a todas las grandes bodas, acudían unos *graziosi* invitados españoles, con unas danzas cada vez más estilizadas.

4.4.1. Las danzas españolas de Chaikovski

Chaikovski no compartía los prejuicios –aún hoy extendidos– sobre la música de ballet. Le escribía así a su amigo Serguéi Tanéyev:

Simplemente no alcanzo a comprender por qué [...] no puede usted hacer las paces con la música de ballet. ¿No se entrega a cualquier música alegre y a las melodías de ritmos de danza? [...] Después de todo, la música de ballet no es fea, suele estar bien. [...] Y cuando es buena... ¿qué más da si danza Sobeschanka²¹⁷ o no?²¹⁸

Lo que no había practicado todavía era ese estilo español imprescindible en los espectáculos de ballet. Al margen de su *Don Juan*, carente de estilo hispano, Chaikovski nunca se había interesado por el folclore español. Realizó el *Capriccio italiano*, utilizó canciones rusas, pero no se tiene constancia de que hubiera compartido el interés hacia esa Iberia lejana de sus contemporáneos.

En los ballets Chaikovski se sintió repentinamente obligado a ensayarse en el estilo. La música de las danzas de carácter solía tener toques colorísticos pero rara vez, o muy de soslayo, como ya hemos visto en Pugní y Minkus, una referencia concreta al país de origen, aunque estuviera presente en la coreografía. Tres fueron los ballets que compuso Chaikovski con Petipa (con alguna ayuda de Ivanov) y en dos de ellos se

²¹⁶ Descrita anteriormente, proveniente de: R. WORTMAN: *Scenarios of Power: From Alexander II to the abdication of Nicholas II...*

²¹⁷ A. O. Sobeshanka (1842-1918), bailarina famosa de la época, que bailó entre otros el rol principal de *El lago de los cisnes*.

²¹⁸ «Я решительно не понимаю, [...] почему Вы не можете с балетной музыкой примириться. Подразумевайте ли Вы под балетной музыкой всякую веселую и с плясовым ритмом мелодию? Ведь балетная музыка не дурна; бывает хорошая. [...] А когда она хорошая, то не все ли равно, танцует ли под нее Собешанка или не танцует?». Carta a S. Tanéyev del 27 de marzo de 1878 [o. s.] Иосиф Ф. КУНИН: П.И. Чайковский об опере и балете: избранные отрывки из писем и статей. Госуд. музыкальное изд., 1960, pp. 76-77. [I. F. KUPIN: P. I. Chaikovski sobre sus óperas y ballets: selección de cartas y artículos].

encuentra una danza española. Una en *El lago de los cisnes* (1877) y dos en *El cascanueces* (1892).

El estudio de las diferencias entre ambas habla por sí mismo acerca del cambio de estética que giró las tornas del tratamiento del folclore. Y es que en los 70 no se había llegado a una manera de tratar lo hispano que fuera diferente a la mera explotación del tópico que rondaba por los salones. Es esto lo que encontramos en la «Danza española» de *El lago de los cisnes*: acompañamiento de ritmo de bolero (con el característico giro en la tercera parte del compás), ritmo ternario, floreos, giros andaluces, rasgueos de guitarra, modo menor que cambia al mayor... A ello le acompaña una orquestación que tendía a una menos finura en su tras, a través del abuso, ya tradicional en el ballet, de la percusión, con castañuelas incluidas –ya no en manos de los intérpretes como antaño– y cuyos valores irregulares producen cierta sensación de embrutecimiento no reñida con lo salvaje-orientalista apto del mundo del ballet.²¹⁹ Inevitablemente, y como en otros ballets, el final en *accelerando* de motivos de corta duración recuerda a la mano de Rossini, avivando el virtuosismo del intérprete y dirigida hacia su cadencia –preferiblemente no *caída*– final.

Ejemplo 7. Comienzo de la «Danza española» de *El lago de los cisnes*.

²¹⁹ A estos efectos remitimos, de nuevo, al texto de Ralph Locke acerca de los valores que se pueden convertir en orientales, en el que hace especial énfasis en la percusión. R. LOCKE: *Musical Exotism...*

Las danzas españolas de *El cascanueces* son muy diferentes. Algo más alejadas del tópico, abren las puertas a la recreación. Así, sin dejar de aportar un colorido exótico, lo hacen por diferentes vías; en ellas que comienza a no ser imprescindible la presencia de la alusión directa. Si Ralph Locke define la caracterización de lo exótico como la presencia, simplemente, de un elemento «fuera de lo común»,²²⁰ parecería que Piotr Chaikovski lo hubiera utilizado siguiéndole al pie de la letra a la hora de definir una de las danzas («El chocolate») a través de un solo completo de trompeta. En realidad no existe ningún elemento más allá de la elección del instrumento en lo característico de su enunciación, y ninguno que lo adscriba al ámbito de lo español. Se trata de una elegante recreación de un país lejano, y cada vez más imaginado, especialmente en el contexto de *El cascanueces*, un cuento al fin y al cabo para niños. Sólo el resonar de las castañuelas, más adelante, subrayando el ritmo ternario, confirma la lejanía esbozada a través de la primera impresión, además de la utilización progresiva de cortas melodizaciones, que remiten a los tópicos de música folclórica difundidos por Rimski-Kórsakov.

La elección de la trompeta como instrumento solista podría adscribirse, al igual que la celesta, cuyo uso destaca en este ballet, a las exploraciones orquestales que había llevado a cabo unos años antes Rimski-Kórsakov. La diferencia entre ambos enfoques es sustancial. Mientras Rimski-Kórsakov ensaya la creación «perfecta» de una música académica a través de una materia prima «pura» como lo es el folclore, Chaikovski utiliza los recursos que tiene en la mano para crear mundos paralelos a la realidad. El suyo no es un «camino hacia la perfección», sino más bien el camino de la sorpresa. Rimski-Kórsakov utilizaba ciertos instrumentos solistas como relleno para conseguir una sensación de empaste distinta –pero de empaste al fin y al cabo—. Chaikovski prefiere optar por un instrumento que traspase su tradicional rol de relleno o de fanfarria a la enunciación del tema principal, en su factura algo burlona, pero que será repetido de manera estilizada por los violines. No hay que olvidar dónde nos encontramos: en el castillo mágico y la tierra de los dulces, entre los que a lo español se destina, cómo no, el chocolate.

Diáguilev o Stravinsky tienen casi tanto o más de este mundo que de la generación férrea, casi «científica» de los Cinco. A excepción, claro está, de la línea fantástica (en la que nunca estuvo presente lo español) de las óperas de Rimski-Kórsakov, de la que se llevaron un buen trozo para que lo devoraran en París.

4.4.2 *Raimonda*: los panaderos de Glazunov

Chaikovski no fue el único compositor fuera del ámbito del ballet al que le fue encargado un servicio de este tipo. En 1898 Vsevolozhski, el director de los Teatros

²²⁰ *Ibid.*

Imperiales, solicitó la presencia de Glazunov para encargarle un ballet: *Raimonda*, de libreto franco-ruso, en colaboración con Petipa. Glazunov aceptó, entre otras cosas porque admiraba la obra de Petipa, en particular su famosa *Zoraida, la mora de España*.²²¹

El ballet que se le encargó fue estrenado el 7 de enero de 1898. Su éxito fue tan grande que se ejecutó, incluso, una función «familiar» en el contexto del Hermitage, para la que se realizó una versión especial.²²² Esta vez la temática no era española, pero no dejaba de tener tintes orientalistas. Ambientada en la época de las cruzadas, la princesa Raimonda, hija de un rey de Francia, espera a que su amado, Jean de Brienne vuelva de las cruzadas –donde lucha junto al rey de Hungría– para celebrar los desposorios. El sarraceno Abderramán llega la noche de antes de la prevista llegada de Jean, intentando seducir a Raimonda primero en sueños, luego en la realidad, y acaba raptándola. Al llegar el caballero cruzado el rey propone un duelo entre ambos. Tras la victoria de Jean se pueden festejar alegremente las bodas, a las que acuden invitados de todo el mundo.

La baza de la «peligrosidad» e incluso la inquina se inclina del lado de los sarracenos, a los que ese «Occidente» ruso es capaz de vencer. El contexto político no podía ser más adecuado: la expansión de Rusia por el Este, llegando a ocupar zonas de China (con la consecuente Rebelión de los Bóxers en 1901) y Persia.

Llegados aquí, el lector que no conozca la obra pensará que existen dos posibilidades: o bien que España ya hubiera sido, en estas fechas, adscrita al mundo de Occidente, o que se incluyera en la escena del secuestro con los sarracenos. Pues bien, de manera similar a las «Danzas Polovsianas», lo hispano aparece ligado a lo oriental. Se sitúa en las danzas que rodean el secuestro, es decir, junto a los *pas* sarracenos, moriscos y la bacanal. Del lado civilizado los húngaros –símbolo de la antigua Rus de Kiev– son los protagonistas de las danzas finales, la escena que mejor se conserva dentro del repertorio.

Lo curioso de la incursión hispana en el mundo de Oriente es que no se indica fríamente como «Danza española», sino que lo hace con un género muy bien definido: «Panaderos», herencia de la Escuela Bolera. Aquel cuadernito en el que Glazunov había apuntado los géneros escuchados fue seguramente resucitado para la ocasión. La precisión de la coincidencia melódica con los panaderos así lo parece indicar, de especial relevancia en un género como el ballet en el que la exactitud de la música respecto al original carecía de importancia alguna.

El baile de panaderos tiene, desde sus orígenes, fuertes conexiones con el zapateado, y así lo expresó Davilliez a su paso por España en 1862:

²²¹ Мария А. ГАНИНА: *Александр Константинович Глазунов: жизнь и творчество*. Государственное музыкальное издательство, 1961, pág. 199-200. [María A. GALINA: *Alexander Konstantinovich Glazunov: vida y obra*].

²²² *Ibid.*, pág. 228 y ss.

La música de panaderos, en tres tiempos, se parece un poco a la del zapateado, aunque es menos viva y va acompañada a menudo, en las fiestas andaluzas, de la guitarra y cantos populares.²²³

Atendiendo a las fuentes de Glazunov parecería que la costumbre de ejecutar panaderos en las fiestas flamencas se habría perpetuado hasta los años 80. Al no citarse este tipo de género en las cartas que envió desde Sevilla, podría suponerse que escuchó el género en la fiesta gitana de Granada –o quizás en Córdoba o Sevilla–, aunque Beliáyev no le diera ninguna importancia en su descripción.²²⁴

Habiéndose perdido la fuente primaria desconocemos la exactitud con la que Glazunov plasmó las notas recogidas en la pieza. Comenzando con un tema en mayor que se repite dos veces diferentemente instrumentado –al modo de Glinka–, pasa al menor, con un tema que quizás sea el más «andaluz» de todos [Ejemplo 8]. A ella le siguen unas variaciones para culminar en un *accelerando*. A pesar de la probable presencia de elementos originales españoles, Glazunov no escapa a uno de los tópicos más manidos del ballet –al margen del acompañamiento ya emblemático de las castañuelas–: el *accelerando* final con una sucesión de motivos pequeños, casi al modo rossiniano y esperando la cadencia perfecta, con visos de atender al virtuosismo del danzante y que no encontramos en el resto de obras de Glazunov.



Ejemplo 8. Tema B del «Grand pas espagnol» o «Panaderos» de *Raimonda*.

El aplauso unánime de la obra residió no sólo en la coreografía, sino también en la música. César Cui, admirador exclusivamente de la ópera, le dedicó una crítica favorable. En ella resonaban ecos chopinianos –que tanto éxito tendrían después en el mundo del ballet–, además de elementos orientales, tan del gusto de esta generación.

4.5. El último Balákirev

En 1902 Mili Balákirev, repuesto anímicamente, revisaba aquel *Fandango-Étude* de 1857 que daría lugar a la *Melodía española*, a la vez que dedicó su atención a lo

²²³ Citada en: Guillermo CASTRO BUENDÍA: «Música e historia del zapateado», *Revista Centro de Investigación de Flamenco*, vol. 7, nº 8 (2014), edición online: <http://www.flamencoinvestigacion.es/070804-2014/musica-historia-zapateado.html>, consultado el 28/VII/2015.

²²⁴ Cf. B. M. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов...*, pág. 82.

español también a través de la composición de la *Serenata española*. Ni Orientalismo ni caracteres intensamente rusificadores se encuentran en estas obras, muy diferentes a *Islamey* y a las oberturas rusas de los años 60-70. Parecería, de hecho, que por fin Balákirev se estaba sumando al carro del hedonismo, ese «arte por el arte» al que con tanto ahínco –y *vicio*– se habían unido sus contemporáneos. Esta filosofía serviría –y sí, también de manera intencionada– para difundir el carácter de Rusia por el extranjero a través de *Les ballets russes*, dejando clara la manera particular que tenían de expresar los rusos su propio disfrute de las artes.²²⁵

En este sentido se realizan las modificaciones que padecerá aquel primigenio *Fandango-Étude* que formó parte del magisterio de Glinka,²²⁶ para convertirse en la *Serenata española*,²²⁷ liberándose en el campo de la forma para centrarse en otros aspectos.

Aprovechar sus propias cualidades como pianista y no las calidades de la obra original o el desarrollo armónico es uno de los parámetros que se acentúan en la modificación. Los rápidos pasajes escalísticos que combinan varios planos de voces y ritmos irregulares, reto para cualquier pianista, lideran la parte central de la obra en sustitución al desarrollo armónico romántico que se presentaba en la primera versión. La época, marcada por la llegada del impresionismo francés, favorecía la presencia de estos recursos, mucho más dirigidos al disfrute de los sentidos.

Balákirev no modificó para esta segunda versión la escala zíngara/aumentada que contravenía los cánones de la rondeña. Es más, estaba probablemente más en el ideario de la época para la que había sido revisada. Este afán por el sonido «extraño» que casi no se puede definir como orientalismo, es según Ralph Locke una muestra «orientalismo sumergido»²²⁸ cuando hablamos de las obras de este periodo. Balákirev añade una característica que se había convertido definitiva en su lenguaje de la época anterior: la escala en re bemol, uno de las sonoridades «extrañas» que él mismo utilizó para crear ese orientalismo ruso del que tanto se jactó junto a Cui.²²⁹

Lo que eliminó, dada su ubicación en un marco totalmente distinto, fue la estructura de forma sonata, que ya en 1856 resultaba tan poco convincente debido a los interludios modales. Esta nueva versión se configura en un ABA, siendo A las características rondallas y B una sucesión del tema secundario de la sonata anterior, modificado varias veces, en distintas escalas (menor eólica, armónica), modulaciones por semitono y abusando, cómo no, del recurso del arabesco, relacionado tanto con lo

²²⁵ Olga HALDEY: «Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism», *The Journal of Musicology*, vol. 22, nº 4 (2005), pp. 559-603.

²²⁶ El estudio de la primera obra, obtenido a partir de la primera edición del manuscrito de Balákirev, ha sido presentado en el capítulo «3. 1. La «rondeña-sonata» zíngara o el *Fandango-Étude*».

²²⁷ Título original: *Serenata española sobre temas transcritos por M. Glinka*, [Испанская серенада. На темы записанные М. Глинкой], dedicada a la hermana del compositor, Liudmila Shestakova.

²²⁸ Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism*...

²²⁹ M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism*..., pág. 194.

español como con el impresionismo. Al margen de esta utilización de lo modal, a la que ya tendía el mismo Balákirev, la pieza no se impregna totalmente de los recursos armónicos del fin de siglo.

La obra con la que había ensayado tan sólo un mes antes, *Melodía española*, cumplía aún más los parámetros de pureza que se le venían asignando al folclore durante estos años. Balákirev la subtitula *Transcripción* y, aunque su ausencia de rasgos hispanizantes la hubiera podido adscribir, como ocurría en Chaikovski, a cualquier tipo de melodía folclórica, en esta ocasión sí se corresponde con una en concreto. Se trata del «Toque de las rifas para la casa de Misericordia», transcrito en Palma de Mallorca no por él, sino por un viejo conocido para los rusos: José Inzenga y Castellanos. La fuente proviene de los *Ecos de España*, como se observa, de nuevo presente entre los materiales de este círculo viciado de Rimski-Kórsakov-Stásov-Balákirev.

La pieza, como la *Serenata* y ligada a ella por la manida tonalidad de re bemol mayor, trata de manera variada un motivo sencillo, de ámbito reducido y figuras rítmicas repetitivas. La melodía de Balákirev no está tomada literalmente (al contrario de lo que reza el título), sino que tiene un relativo grado de variación. En ambos casos el perfil melódico está construido a partir de un puente de segundas que se va alargando, pero Balákirev introduce unos floreos que no estaban presentes en el original y que, paradójicamente, al igual que hará con la armonía, hacen que el ruso españolice la composición.



Ejemplo 9. «Toque de las rifas», en *Ecos de España* de Inzenga.²³⁰

²³⁰ *Ecos de España*: Barcelona (calle Ancha, 35), Andrés Vidal y Roger, 1874.



Ejemplo 10. Comienzo de la *Melodía española* de Balákirev.

La pieza, originalmente escrita en *Allegretto*, se pasa a un *Allegretto quasi andantino* (negra=44, bastante más lento que esa voluntad de mantener la palabra *Allegretto* del original), con un alto grado de melancolía, al que ayudan tanto los ritmos trocaicos de la introducción como su constante modulación, especialmente al modo menor, aunque siempre lejos del colorido de los impresionistas contemporáneos.

Lo que sí introduce Balákirev es un rasgo ya arquetípico de la música rusa: el cromatismo melódico del quinto al sexto grado (del primer al segundo compás en la mano derecha). Taruskin lo considera un símbolo intencionado por parte de los rusos de describir musicalmente la sensualidad.²³¹ Hoy en día sus teorías han sido discutidas, entre otros, por Marina Frolova-Walker, al ser tan abundantes en la literatura rusa y no siempre estar adscritas al concepto de lo *sensual*.²³² En todo caso, su interés en esta obra *española*, con los tintes de sensualidad y melancolía ya descritos, se aplica mejor a la visión de Richard Taruskin.

Poco a poco, y aunque siga dejando rastros de su pasado en la *Serenata española*, Balákirev se fue acercando cada vez más a los postulados de Rimski-Kórsakov, el extinguido círculo de Beliáyev y los tiempos que corrían. La sencillez, adornada para que fuera más placentera como los arabescos del *art nouveau*, pululaba ya por todos los ambientes, e incluso *escondía* el folclore subyacente.

²³¹ R. TARUSKIN: *Defining Russia Musically...*

²³² M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*

5. Hacia el desenlace: la persistencia de lo «político» en la mención a España

A modo de recapitulación se observa que existe una tendencia que se prolongó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX: el no dejar a un lado a España a la hora de hacer política.

España pasaba por varias manos: desde las de los zares, que con agrado las idealizaciones de las clases populares, hasta aquellas de Balákirev y Stásov, que establecían voluntarias filiaciones culturales con España. Su finalidad era más activa: construir una entidad cultural propia, que emparentándose con otras naciones, entre ellas la española, justificaba tanto su antigüedad como su validez.

La unión de España a Oriente coincidió temporalmente con esos años colonialistas que marcaron la política de los zares e introdujeron a las naciones fronterizas en su discurso. Lo español más oriental y menos folclórico obtuvo una posición privilegiada en las salas de los teatros imperiales, pero esta política zarista no estuvo reñida con las opiniones de los cabezas de la vida cultural-intelectual.

Sin embargo el peso de lo folclórico y la idealización de la figura de Glinka dieron lugar a una segunda oleada de españolismo en que la fuente primaria —a veces, sí, algo «orientalizada», inevitablemente— era la que se situaba en primer plano. Glinka también era, en cierto modo, una figura política, un mito en la creación de la música cuyo fin justificaba todos los medios. Una particularidad distinguía estas citas folclóricas «rusas» de aquellas realizadas por Francia: la ausencia de Hispanoamérica. Mientras que las habaneras hacían furor en el país vecino a España, Rusia ignoraba su presencia, resonancias que le habrían llegado, entre otros, a través de los *Ecos de España*, donde constaba este repertorio. Fuera por una fidelidad a Glinka, o simplemente por ese afán de *distinguirse* musicalmente también en la elección de las citas, el hecho es que los géneros hispanoamericanos constituyen una carencia particular en esa España —*real*, como ellos querían— que se emulaba en Rusia.

Especialmente hacia los últimos años del siglo XIX Rusia tiende a una «pureza» en la expresión del folclore —instrumental, sencillez melódica— que es inevitable relacionar con los «retornos» que se estaban efectuando en el resto de Europa. Estas obras son simultáneas a la adoración de Bach, a la composición de *courantes*, a la agrupación de obras en forma de *suite* o a las *mozartianas* e incluso *chopinianas*.

Es difícil distinguir el academicismo que rigió los últimos años del siglo de estos «retornos» que comenzarían a surgir en Francia desde la guerra francoprusiana —con especial énfasis en el folclore—. ²³³ Sin embargo, lo que se puede admitir casi con seguridad es la voluntad consciente de alejamiento de lo germano por parte de Rusia,

²³³ R. PIQUER: *Clasicismo moderno, neoclasicismo...*

no sólo manifestada en su antiwagnerianismo. La orquestación francesa, plasmada en las obras hispanas, se unen a otro elemento recurrente: Italia, para la que el antiitaliano Balákirev compuso una *Tarantella* (1901), y cuyo ejemplo más paradigmático estuvo anticipado por el *Capriccio italiano* de Chaikovski (1880). Grecia se introducía en este discurso a través de la alabadísima obertura sobre temas griegos de Glazunov (1880-1884). Incluso Stásov vio en *El convidado de piedra* una vuelta consciente a la dramaturgia de la antigua Grecia que superaba al drama wagneriano.²³⁴

Parece querer anticiparse, así, una unión de lo «latino», pero en el sentido más mediterraneísta de la palabra, sin excluir a Italia como más tarde obligaron las relaciones políticas de Francia y la ambivalencia de la postura italiana a los albores de la Gran Guerra.²³⁵

Esta construcción teórica, que se analizará en el capítulo siguiente, reclamaba un sitio para Rusia en Europa. A pesar de tener unos profundos y amistosos ancestros, Rusia optaría por ser una nación culturalmente independiente. Paradójicamente esta independencia se sustentaba a través de esta particular asimilación del «cosmopolitanismo».²³⁶ A esta nación que siempre había recibido tanto por fin se le dio la oportunidad de darse a conocer más allá de sus fronteras, e, incluso, a ser correspondida.

²³⁴ В. СТАСОВ: *Избранные сочинения...*, pág. 235 y 237.

²³⁵ Samuel LLANO: *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2012.

²³⁶ Palabra que ya utilizaba Inna Naroditskaya para definir la condición del reinado de Catalina la Grande. Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012.

EPÍLOGO: EL ABRAZO DE ESPAÑA

1. El fin de siglo ¿preámbulos de una liga eslavo-latina?

La situación europea hacia finales de siglo se estremecía por ese fenómeno que los historiadores denominan «Paz armada» o carrera de armamentos.¹ La victoria y unificación de Alemania en 1870 había creado una considerable inestabilidad en Europa. Su potencial económico en continuo crecimiento no era el único factor que incrementaba las tensiones: una derrota humillante para Francia, con el arrebató de Alsacia y Lorena y el «rapto» de su emperador Napoleón III activaron una bomba de relojería que tardaría casi cuarenta años en estallar. La cultura no pudo estar al margen y participó de esta propaganda «armada» mal disimulada.

Bismarck se convirtió en el nuevo árbitro de la Europa armada hasta su dimisión forzada en 1890, en la que Rusia constituía la baza fundamental. Con la firma de la Liga de los Tres Emperadores en 1872 Alejandro II de Rusia selló una alianza con la Alemania de Bismarck y el Imperio Austrohúngaro. El empeño de Bismarck de mantener a esa Rusia unida no fue en vano. Después que el mundo germano rechazara apoyar a Rusia frente a lo esperado durante la Guerra de Crimea (1853-1856) las relaciones estaban más que enfriadas, especialmente con Austria: los Balcanes constituían un punto de conflicto irreversible.

Una supuesta unión en pos de la derrota del liberalismo mantuvo a estas tres cabezas juntas –aunque las dos de origen germano estaban más unidas que la tercera– hasta la retirada de Bismarck en 1890. En ese momento el káiser Guillermo II decidió decantar la balanza hacia Austria y abandonar a Rusia, tal y como había previsto –y temido enormemente– Bismarck.

Esta política exterior cuyo principal fin era el aislamiento de Francia comenzó a influir más que nunca a finales de siglo en las filiaciones culturales. A partir de la década de 1870 una Francia aislada y derrotada comenzó una serie alianzas de tipo cultural ante el huracán de tratados de grandes potencias que se había iniciado desde el bando contrario. Con Austria-Hungría, Alemana y Rusia en su contra le quedaba mirar hacia el sur, en concreto hacia España, cuyos inmigrantes, entre ellos muchos intelectuales, acogía de buen grado. España para Francia seguía siendo, en cierto modo, una «puerta hacia Oriente», pero no tan «incivilizada» como se había considerado en la lejana ideología del siglo XVIII. Esta imagen distaba en mucho, todavía, a una situación de igualdad cultural.²

Entretanto, en Francia se gestaba una política de vuelta al clasicismo griego de mano del político Charles Maurras: una regeneración a través de un pasado común,

¹ Christopher CLARK: *The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914*. Penguin UK, 2012.

² Todos estos aspectos están tratados en: Samuel LLANO: *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2012, pp. 3 y ss.

con Francia como líder y el catolicismo por bandera.³ Esta unión de derechas, protagonizada por el partido *Action française*, tenía fuertes visos antigermánicos y antijudíos,⁴ con un concepto de «raza» que difícilmente incluía a Rusia como parte de su espectro cultural. La religión, que más tarde se convertiría en un tronco común construido a partir de Bizancio, constituía en estos momentos un obstáculo, comparando la religión ortodoxa con aquellos excesos autoritarios —y muy autoritarios debían de ser, en boca de Maurras— de la Edad Media.⁵ Lo que trascendió de Maurras, además del clasicismo propiamente dicho, era la equiparación de las artes con la política. Esa unión, que tiene mucho de terrorífico, hizo que las artes de estos años no puedan separarse de la cultura. Su máxima era: «no hay nada más político que la poesía [...] el lenguaje es ante todo una cuestión nacional».⁶

A pesar del hueco propagandístico en Francia respecto a Rusia, las personalidades culturales eslavas y francesas de estos años encontraron muchas afinidades: Debussy viajó a Rusia, y en parte se inspiró de los modelos armónicos para reforzar la postura política de Francia,⁷ al mismo tiempo que las novelas de Tolstói y sus traducciones invadían el mercado parisino.⁸ Que Francia aceptara el legado de Rusia era una cuestión complicada, al mismo tiempo reconocer el legado español, sobre el que siempre actuó con tintes superioristas.⁹

Con todo, tras la suspensión de alianzas con Alemania en 1890 Rusia había quedado culturalmente aislada. Antes de que Rusia estuviera plenamente insertada en este árbol genealógico fabricado por los franceses¹⁰ esas dos periferias del «mundo civilizado», España y Rusia, comenzaban a entablar serios contactos.

En el caso de Rusia es difícil separar este componente antigermano de la voluntad de hacerse un hueco a través de «lo distinto» a aquella cultura que invadía el centro de Europa. El sentimiento de rechazo hacia Rubinstein y su «germanismo» era una respuesta cultural lógica a la situación política, claramente ligada a las manifestaciones culturales y que se expresó también a la hora de la recepción del wagnerianismo, al que la crítica consideraba: «demasiado alemán, demasiado teórico, demasiado utópico para

³ S. LLANO: *Whose Spain...?*, pág. 8 y ss.

⁴ Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Madrid, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2011, pág. 55.

⁵ «[...] césarisme religieux comme dans L'Europe du Moyen Age et la Russie d'aujourd'hui», carta a Maurice Blondel, ca. 1890. Citado en: Michael SUTTON: *Charles Maurras et les catholiques français, 1890-1914: nationalisme et positivisme*. Editions Beauchesne, 1994, pág. 143.

⁶ «rien n'est plus politique que la poésie [...] le langage est avant tout une question d'organisation nationale». Citado en: Suzanne GUERLAC: «La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2 (2007), pág. 401.

⁷ Rollo H. MYERS: «Claude Debussy and Russian Music», *Music & Letters* (1958), pp. 336-342.

⁸ Paul GERBOD: «L'éthique héroïque en France (1870-1914)», *Revue Historique*, vol. 268, n° 2 (544), 1982, pp. 409-429.

⁹ S. LLANO: *Whose Spain...?*

¹⁰ Que llegará, en efecto, cf. *Ibid.*

nosotros».¹¹ Hubo, con todo y paralelamente a la incertidumbre política, idas y venidas que hicieron que este periodo no fuera tan radical como el de Entreguerras en su belicosidad. Incluso se llegó a fabricar un *Parsifal* «ruso», según los críticos la ópera «más rusa de Wagner»: un héroe cristiano, que incluso luchaba con las fuerzas paganas (representadas por *El anillo*) de lo germano.¹²

El antigermanismo por sí solo no habría sido suficiente para unir a España y a Rusia. En estos momentos previos a la guerra su noción compartida de periferia de Europa se hizo más importante que nunca. Lejos de incluir significados peyorativos la noción de periferia se impregnó de una semántica en que ambos países gozaban de un distintivo, un *algo* que les hacía diferentes del resto de Europa, sobre todo de esa Centroeuropa tan odiada. En estos momentos todo lo que se alejara de lo germano comenzaría a constituir más una ventaja que un inconveniente.

1.1. César Cui: la ventisca rusa que llegó hasta Europa

No es de extrañar la sorpresa con la que miran hoy en día los investigadores rusos al descubrir que aquel viejo de Cui fue quien difundió las ideas musicales sobre Rusia en Europa, allanando el camino por el que luego arrasaron *Les ballets russes* de Diaguilev.

Segundo de Balákirev, fue el que menos brilló de todo círculo, y echar un ojo al repertorio actual es indicativo de ello. Superaba en edad al líder de la agrupación y sin embargo se plegaba, como el resto, a sus más que sugerencias.¹³ Hoy en día no ha sobrevivido prácticamente ninguna de sus obras, aunque su producción fuera numerosa y la fama en vida de su *William Ratkif* relativamente grande. Todo ello se compatibilizaba con sus amadas «fortificaciones»: como buen modelo de *amateur* simultaneaba la música con su profesión real: ingeniero militar.

Su labor como crítico no se actualizó después de la «baja temporal» (durante más de una década) de Balákirev. Seguía creyendo, tal y como demuestra su publicación-panfleto *La musique en Russie*, en el valor y la pureza de aquellos músicos *amateurs*, posicionándose –en una época en que el Conservatorio ya no era considerado un enemigo– en contra del academicismo.

Ante un potencial militar que se había visto denigrado, especialmente tras la Guerra de Crimea, la balanza de las fuerzas de una nación se suelen inclinar hacia

¹¹ «too German, too theoretical, too utopian for us». Citado en: Richard TARUSKIN: «Foreword. So Much More Than a Composer», en *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands: Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Stephen Muir; Anastasia Belina-Johnson (eds.). Ashgate Publishing, Ltd., 2013, pág. xvii.

¹² Rebecca MITCHELL: «How Russian Was Wagner? Russian Campaigns to Defend or Destroy the German Composer during the Great War (1914-1918)», en *Ibid.*, pp. 49-69.

¹³ Nikolay RIMSKY-KORSAKOV: *Ma vie musicale*. Pierre Lafitte, 1914.

otras demostraciones de poder, entre ellos el cultural. Y qué mejor persona que Cui, sucesor de esa escuela «nacional» que se había proclamado a gritos por Balákirev y Stásov, y que además dominaba el francés –cosa nada baladí–. Su panfleto-libro *La musique en Russie* había sido publicada en forma de artículos en revistas belgas y francesas, entre ellas la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, y fue el origen de focos de interés provenientes de lugares inesperados. A él se sumaron¹⁴ *La música y los compositores rusos contemporáneos*, de Ella Adaievski¹⁵ y un importante capítulo en *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* de Gustave Bertrand (1872).

Otra baza jugaba para afilar el aguijón del incentivo de César Cui: el único miembro de la escuela rusa conocido más allá de las fronteras era Antón Rubinstein, cuyas óperas se habían incluso representado para indignación de los que se consideraban los *verdaderos* artistas rusos. Antes de ello, sólo Rimski-Kórsakov y César Cui habían conseguido contactos en Bruselas a finales de los años 80. Allí el éxito del *Capriccio espagnol* y de la *Obertura asiática* de Rimski-Kórsakov, a la vez que el fracaso del *Filibustero* de Cui dieron una pista acerca de hacia dónde debían apuntar sus miras a la hora de lanzarse al triunfo en Europa. En París se necesitaba, en palabras de Rimski-Kórsakov: «algo audaz, extraño, inusual».¹⁶

En ese mismo año salía a la luz otro documento que también subrayaba las proezas de la música rusa: una biografía de Glinka escrita por Albert Fouqué, presente, además de su difusión en prensa, en el Fondo Guelbenzu.¹⁷ En este caso no eran las almas rusa e hispana las que se unían, pero tampoco exactamente la francesa y la eslava:

Rusia atrae en estos momentos la atención de todos los espíritus serios. Una civilización extremadamente refinada se codea con costumbres dignas de bárbaros. Una religión de pocas miras, una fe supersticiosa, anima a gran parte de la población. Y, al fin, un pueblo al que siempre se consideró fiel, sumiso, más bien confiado y maleable en su carácter, unido a la fría violencia de los nihilistas, tiene algo que sorprende y aterroriza al mismo tiempo.

Éste es el país que al parecer, en una hora cercana, se disputará con Francia la preeminencia artística. La Alemania musical se personifica en Wagner, de mismo modo que Verdi por sí solo representa a Italia. Rusia y Francia, por el contrario, poseen una escuela musical auténtica.¹⁸

¹⁴ Estas fuentes nos las da Antonio PEÑA Y GOÑI: «Contra la ópera española», *Madrid Cómic*, 15/III/1885, pp. 3-5, y son testimonio de la llegada de estas fuentes de manera prematura a España.

¹⁵ Desconocemos exactamente la fecha de este panfleto, pero su llegada hasta España es reveladora. Ella Adaievski (Ella Shultz, 1846-1826), cuyo apellido es un pseudónimo formado por las primeras notas del *Ruslán y Liudmila* (A-D-A), fue una importante escritora y compositora que se dedicó especialmente –y de manera muy significativa– al estudio de la cultura griega.

¹⁶ «bold, strange, unusual», citado en: Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007, pág. 47.

¹⁷ M.GUEL BENZU/1589, Biblioteca Nacional de España.

¹⁸ « La Russie attire en ce moment l'attention de tous les esprits sérieux. [...] Une civilisation raffinée à l'excès y coudoie des habitudes dignes des âges barbares. [...] Une religion étroite, une foi superstitieuse animent la plus grande partie de la population [...]. Enfin, chez un peuple qui a toujours passé pour

Cui se opuso unilateralmente a esa visión utilizando la baza de «escuela independiente», que rehuía cualquier comparación con el resto de países. Era *distinta*, y así habían tratado de demostrarlo a través de su nacionalismo imbuido en lo oriental desde los años 60.

A pesar de que los escritos de Cui estuvieran más en los años 70 que en los 80 su panfleto tuvo un gran efecto. Quizás Francia no padeció aún las consecuencias de la «bomba» rusa, pero países periféricos como España, que estaban buscando palabras semejantes para hacerse un sitio en Europa, dieron mucha cuenta de la recepción de, como decía Pedrell, esta «música moderna», a la que añadió convenientemente el adjetivo *moderna* al original de Cui «Nueva escuela rusa».¹⁹

1.2. Felipe Pedrell y César Cui: una amistad por correspondencia

Durante el siglo XIX aquella Rusia tan lejana, que tanto mimaba a España, apenas estuvo presente en la vida musical de la península. Desde el oeste de Europa se desconocían las filiaciones, casi familiares, que Rusia había entablado con España. Apenas unas pocas referencias en prensa se habían hecho eco de que en Rusia se barruntaba algo que se asemejaba a la música nacional. Así, en ocasión de la Exposición de París de 1867, en que cada uno de los países exponía «lo característico de cada país»:²⁰

Véase cómo Rusia [...] obró con más acierto que nosotros, escogiendo para dicho concurso una obra con verdadero carácter nacional y compuesta por un maestro ruso. Nosotros hemos hecho lo contrario.²¹

Al margen de este pequeño anticipo, tuvo que llegar el último tercio del siglo XX y en concreto 1880 para que el mundo conociera las «proezas de la ópera rusa», cuya fuerza fue mucho más grande en el extranjero que en casa, al contrario de lo que se quería hacer creer a los lectores.

Los frutos del esfuerzo de Cui por difundir una nueva imagen de Rusia fueron significativos: Felipe Pedrell decidió comenzar con él una relación epistolar en alentada por las palabras escritas en *La musique en Russie*. Como ha sido investigado

fidèle, soumis, plutôt faible et mou de caractère, les violences froides des nihilistes ont quelque chose qui étonne et souvent terrifie. [...] C'est le pays qui paraît, à une heure prochaine, disputer à la France la prééminence artistique. L'Allemagne musicale se personnifie en Wagner, de même que Verdi représente lui seul l'Italie. La Russie et la France, au contraire, possèdent chacune une véritable école musicale». Octave FOUQUE: *Michel Ivanovitch Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance*. Heugel, 1880, pp. 1-2.

¹⁹ Este apelativo, «Nueva escuela rusa», fue el usado por Francia durante los años 80. Stásov recoge en 1887 una crítica en el diario *Soir* parisino titulada del mismo modo, que parece no necesitar tampoco al parecer de Stásov el adjetivo de «moderna». Владимир В. СТАСОВ: *Статьи о музыке*. Москва, Музыка, 1978. T. 4, pág. 5.

²⁰ *La Época*, 24/VII/1867, pág. 3.

²¹ *Revista y Gaceta Musical*, 18/VIII/1867, pág. 176.

recientemente, ambos teóricos se cartearon durante casi una década (1893-1912), intercambiándose ideas, opúsculos y obras.²²

Los pensamientos de Cui debieron de llamarle la atención a Pedrell, quien reconoce haber conocido antes al teórico que al compositor, aunque puede que conociera también a este último antes del comienzo de la relación epistolar. Inaugurando el año en que comenzaron a cartearse, 1893, se registra un estreno por la Sociedad Catalana de Conciertos de una obra de César Cui en Barcelona: la «Suite Argenteau».²³

Más allá de las cortesías, o más bien envueltas en ellas, a los autores también les daba tiempo a discutir sobre cuestiones musicales, intercambiando continuamente materiales: entre los que destacan el *Por la música* y la consiguiente introducción a *Los Pirineos*, a lo que se añadió posteriormente la «Canción de Estrella». También son reseñables su primer volumen y el sexto (que conocemos) del *Hispaniae Schola* («¡con esas claves del diablo!»,²⁴ como se quejará el propio Cui), además de su *Compte Arnau* en los últimos años de correspondencia. Por su parte, César Cui envió a Pedrell sus óperas: *William Ratclif*, *Angélo*, *Le filibustier*, y obras menores, en su mayoría composiciones cortas.²⁵ El intercambio incluía materiales de otros compositores, como la *Chanson de Selim* de Balákirev y los cantos populares armonizados por Balákirev, enviados por Cui a Pedrell.²⁶ También abundaban los intercambios de material teórico, además de *Por la música* Cui le reclama en otra carta su introducción a la *Antología* —y más tarde la *Antología* misma—.

Pero fueron sus ideas y no la música las que hicieron mella en la pluma del español. A lo largo de toda la disquisición expuesta en *La musique en Russie* César Cui ponía el énfasis en dos ideas fundamentales, marcadas con hierro desde su educación por parte de sus maestros Mili Balákirev y Vladimir Stásov. Se trataba de la importancia de la creación musical a través de materiales oriundos, y de la difusión de los mismos a través un factor fundamental: la palabra. De ésta brotaba en primer lugar la romanza (o *Lied*, en palabras de Pedrell) y en segundo pero no por ello menos importante, el espectáculo total por excelencia: la ópera.

Antes de leer las palabras de Cui, a Pedrell le quedaban pocas naciones en las que basarse para sus ideas. Así decía en sus *Jornadas sobre arte*:

Iba preocupándome desde hacía tiempo la exploración por el terreno virgen del canto popular, y tomo nota de la preocupación que me hacía escribir «Única nación en la tierra —por entonces

²² Cristina ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)», *Recerca musicològica*, nº 20-21 (2013), pp. 221-267.

²³ *La Dinastía*, 21/1/1893, pág. 3.

²⁴ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 14/VII/1894 (16). En C. ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui a F. Pedrell...». Todas las transcripciones de las cartas provienen de esta fuente, que numeramos del mismo modo en que lo ha hecho la autora, poniendo el número entre paréntesis.

²⁵ Cf. *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, pág. 229.

yo no conocía otra— Alemania ha sido la que ha impulsado este movimiento, elemento de la vida de su pueblo, misteriosa y profunda fuerza, oculta tanto tiempo en el corazón de su nacionalidad [...]».²⁷

Por fin el modelo había llegado, y se llamaba Rusia. Sólo había una pega en el panfleto de Cui radicalmente opuesta a la ideología de Pedrell: la cita literal de materiales folclóricos, primordial para César Cui. El ruso tenía una alternativa prevista: «ellas [las canciones del pueblo] también pueden ejercer su influencia saludable sobre la imaginación, avivar sus fuerzas, estimular su inspiración».²⁸ Y existían, es cierto, ambas modalidades: la *Jota aragonesa* de Glinka podía escucharse en su versión más pura, pero aquella jota de Valladolid quedaba muy trasfigurada tras los parámetros comunes del romance ruso de *Querida*.²⁹ Por a Pedrell si le faltaba poco para ser conquistado por este «amor a primera vista», Cui hace especial énfasis sobre la atención que debe ponerse en la armonización de los cantos populares,³⁰ aunque sin llegar a la concepción «horizontal» del maestro español.³¹

Dentro de la materia musical la palabra, ancestralmente en Rusia, se convertía en un pilar fundamental, ornado por esos cantos populares:

¡Qué extraño! Vivimos en las dos extremidades de Europa, separados por miles de kilómetros, y sin conocernos, sin intercambiar nuestras ideas, no escribimos nuestras últimas óperas a partir de un *libretto*, sino a partir de una obra literaria en sí misma, sobre unos versos espléndidos que respetamos religiosamente, realizando exclusivamente algunos recortes.³²

Desde *El convidado de piedra*, o incluso, aunque modificara el libreto, *Ruslán y Liudmila* de Glinka, los rusos se habían apoyado en obras literarias de calidad, sin cambiar un ápice, especialmente en el caso de Dargomyzhski, el original. Ésta era una práctica poco común en el resto de Europa. En Rusia prevalecía el drama, pero no un drama wagneriano, compuesto *por y para* la música, sino que el teatro y la acción de los personajes era lo que moldeaba la ópera. La sorpresa de Cui por esta sugerente afinidad no se limita a él mismo, sino que implica a toda una generación.

En definitiva, *La musique en Russie* se basaba prácticamente en una disquisición sobre la música operística, desde Glinka a Rubinstein, pasando por encima obras

²⁷ Citado en: Francesc BONASTRE: *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*. Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977, pág. 105.

²⁸ «elles [les chansons du peuple] peuvent aussi exercer leur influence salutaire sur son imagination, en raviver ses forces, stimuler en lui l'inspiration ». César CUI: *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881, pág. 2.

²⁹ Cf. Capítulo II. «El viaje de Glinka a España».

³⁰ C. CUI: *La musique en Russie...*, pp. 3 y ss.

³¹ Felipe PEDRELL: *Por nuestra música*. Univ. Autònoma de Barcelona, 1991, pág. 43.

³² « Comme c'est étrange ! Nous vivons en deux extrémités de l'Europe, séparés par des milliers de kilomètres, et sans nous connaître, sans échanger nos idées, nous écrivons nos derniers opéras non sur un *libretto*, mais sur une œuvre d'art littéraire elle-même, sur des vers splendides, que nous respectons religieusement, en y faisant seulement quelques coupures ». Carta de C. Cui a F. Pedrell, 26/XII/1893 (10).

orquestales tan relevantes como *Kamárinskaya*. Estas definiciones de «lo nacional ruso» estaban complementadas por la descripción prolija de los argumentos de las óperas, pertinentes por la importancia de la unión entre nación y conceptos como épica o drama, especialmente adecuada para las obras rusas. Asimismo, Cui despreciaba aquella música, como la de Rubinstein, representante del academicismo del conservatorio.³³

El odio acérrimo hacia los italianos, los que habían impedido este desarrollo, era el pío expiatorio contra el que se cargaban todas las tintas. Al imperialismo cultural que había llevado a despreciar lo italiano se sumaba la política cultural de esta «paz armada». En Francia algunos sectores les acusaban de «paganismo», apartándoles de la unión católico-latina que se estaba labrando culturalmente.³⁴

El objetivo por parte de ambos autores estaba claro: crear una ópera «nacional» en el idioma correspondiente, construida a partir del material más nacional que se pudiera, el folclore, pero elevándolo a un estatus superior. La relevancia del género operístico era producto de una época, compitiendo «a la chita callando» con el compositor que se había convertido en más nacional y a la vez universal en Europa: Wagner.

Nos sentamos a meditar ante dos escenarios similares: dos países cuyas clases media-alta exigen la creación de un género «nacional» en el conflictivo final de siglo. En España apenas se había logrado que se representara una ópera compuesta por un español en el Teatro Real al año. En la escena rusa pocas habían sido las incursiones de los compositores nacionales, que comenzaban a hacerse realidad gracias a las políticas de Alejandro III, todavía bajo una elevada censura. Atendiendo a las teorías de Gellner, en este estadio de sociedades que ya han superado la fase agraria, la clase social que se encuentra en segundo lugar a la hora de acceder al poder necesita una identificación propia, distinta a aquella de las clases altas —completamente extranjerizada a través de la ópera italiana en ambos casos—, pero también «superior» a aquella de las clases más bajas.³⁵

La generación de César Cui sólo pudo expresarse en libertad desde 1882, dos años después del folleto, momento en que se liberalizó el monopolio que reducía las obras dramáticas a su presencia en los teatros imperiales. La mayor libertad cultural en España generaba una estratificación más numerosa, mayor número de espectáculos para los distintos rangos de público. De ahí, por ejemplo, el odio de Felipe Pedrell a la zarzuela, tan cercana a los géneros populares, sin ni siquiera un «aliento» que las elevara más allá de la pura imitación de aquello con lo que disfrutaba «el pueblo», pero no ese pueblo idealizado, «puro» del campo, sin pervertir; sino aquél que se agolpaba

³³ César CUI: *La musique en Russie...*

³⁴ S. LLANO: *Whose Spain...?*

³⁵ Ernest GELLNER: *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y, Cornell UP, 1983.

en la Puerta del Sol para escuchar a los pregoneros.³⁶ Para Pedrell la zarzuela el equivalente musical –por decirlo llanamente– a «clase baja».

También lo debía sentir así Europa. Pese a las alabanzas de Claude Debussy a Chueca, la música española no tuvo una difusión a través de la estructura de la zarzuela, sino mediante las canciones estilizadas de salón (cargadas de estilos de otros países),³⁷ e incluso las de Pablo Sarasate, escondidas mediante el halo de su violín, «mágico» y frío–importante adjetivo en este contexto, que se aleja del «calor» del pueblo–.³⁸

La familiaridad con que Cui trata a Pedrell –la única parte de la correspondencia se ha encontrado por el momento– deja traslucir ese cariño fraternal con el que los rusos se dirigían a España: el calificativo de «*confrère et frère*», pero sobre todo por la manera que tiene de compartir el hecho de que la situación musical de ambos países sea tan similar, o que dos personas tan lejanas establezcan parejos sistemas compositivos.

1.2.1. Dos focos de propaganda

*Et comme maintenant tout le monde crie chez nous Vive la France, moi je crie à Votre intention !! Vive l'Espagne!*³⁹
César Cui, 1893

En 1891 Felipe Pedrell escribió el famoso opúsculo *Por nuestra música* como preámbulo a su ópera *Los Pirineos*, en el que se exponían las cuestiones estéticas en su mayor parte presentadas en el apartado anterior. Y es que la relación no se limitó a ser epistolar. Artículos en prensa que aparecieron en los periódicos de ambos países confirmaron estas ideas y lucharon por la presencia de sus respectivas óperas en escena. Felipe Pedrell escribió un artículo sobre César Cui primero en *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, dirigida por él mismo, para el número de 1893⁴⁰ al poco de comenzar la correspondencia, al que siguió un segundo dedicado a *William Ratcliff*, una de las mejores reflexiones de música escritas en pluma de Pedrell.⁴¹ A su vez Cui escribió en *El Artista* de Moscú a comienzos de 1894 (enviado en diciembre del año anterior). Más tarde Soubies dará forma parte de estas ideas en *La musique en Espagne et*

³⁶ Rafael CANSINOS ASSÉNS: *La novela de un literato, 1: (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* (1882-1913). Alianza Editorial, 2005.

³⁷ Celsa ALONSO: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.

³⁸ También los rusos se adscribieron a esta adjetivación, cf. María NAGORE FERRER: *Sarasate: el violín de Europa*. Madrid, ICCMU, 2013, pág. 330.

³⁹ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 24/X/1893 (8).

⁴⁰ Felipe PEDRELL: «César Cui», *Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15/VIII/1893, n° 134, pp. 113-115.

⁴¹ Felipe PEDRELL: «William Ratcliff. Ópera de César Cui», *Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15/IX/1893, n° 136, pp. 129-130.

en *Russie*, ayudado, tal y como testimonia la correspondencia que será estudiada más adelante, por ideas tanto de César Cui como de Felipe Pedrell.

Al margen de las coincidencias con Cui en *Por nuestra música* se realizaba una historia de la ópera dibujada de manera particular. Se trazaban básicamente dos líneas para su estudio, siempre partiendo del Renacimiento: la primera, alemana y una segunda, la latina. Ambas se establecían como dos troncos separados. Palestrina se colocaba en el centro por ser el punto de conexión con la escuela española que él quería ensalzar: Victoria, Guerrero y Morales:

Aunque no se estableciera un rechazo sí se bifurcaban dos vías: aquella del Palestrina del norte, y otra, bien distinta, de aquel Palestrina del sur. Aunque de ese grupo florentino del renacimiento surgiría otra gran figura: Wagner.⁴²

Con todo, y a pesar de las primeras vinculaciones de Pedrell a los círculos wagnerianos de Cataluña —que unidos al modernismo comenzaban a crear las bases de un nacionalismo catalán—,⁴³ a este ensalzamiento de Wagner sigue la siguiente afirmación:

Wagner ha creado una poética nueva, alemana, convencida, de incalculables alcances, sí, pero distinta del carácter de nuestro genio latino.⁴⁴

Era necesario, pues, un segundo modelo. La opción por la que se decanta el discurso de Pedrell es precisamente eso que denominó «escuela moderna rusa». En ella el drama se colocaba en el centro, transmitido por los personajes, que estaban complementados por todo el aparato escénico que les rodeara: ambientación histórica basada en fuentes reales y en «color local».⁴⁵ A ello se unían otras características que ya antológicas en relación a lo ruso: coros que representan a la opinión colectiva o la unión entre drama y música que daba prioridad a la palabra respecto al desarrollo orquestal, pero si caer en el «recitativo monólogo», haciendo alusión implícita a Wagner. (¡Si Pedrell hubiera conocido la obra de Dargomyzhski...!).

De su disertación se concluye que todas estas cuestiones eran válidas para *su* modelo (y por ende el español), pero con una adaptación: el no desechar el *Leitmotiv* como recurso dramático, característica que más tarde le recriminaría el mismo Cui.⁴⁶ El ruso, a pesar de su más que posible enfrentamiento visceral a Wagner,⁴⁷ sólo reprendió a Pedrell cuando aplicaba este recurso a objetos, haciendo que la música no complementara el ser dramático de los personajes. Pedrell violaba, visto desde la

⁴² F. PEDRELL: *Por nuestra música...*, pág. 2.

⁴³ Francesc CORTÈS I MIR: «El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936», *Reverca musicològica*, nº 14 (2004), pp. 27-45: 37.

⁴⁴ *Por nuestra música...*, pág. 27.

⁴⁵ Cristina AGUILAR HERNÁNDEZ: «Ópera o “limbo”. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, nº 1 (2012), pp. 79-102.

⁴⁶ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 22/III/1893 (2).

⁴⁷ *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands...*

perspectiva de Cui, uno de los pilares fundamentales de la ópera, presente desde el *Por nuestra música* que Pedrell le envió en la primera misiva.

El drama principal otorgado por el actor era inviolable en la estética rusa, importancia que hemos olvidado debido a la difusión de la otra rama de óperas de esta nación: las fantásticas, que promueven una dramaturgia bien distinta.⁴⁸ En el artículo dedicado a *William Ratcliff*⁴⁹ Pedrell aseguró que el drama ruso era capaz de «explicar musicalmente el *carácter* y el tipo de personajes con todo el relieve posible: el modelado, la plasta, por decirlo así, de las frases de cada parte o de cada personaje [...]».⁵⁰ El ruso podía estar tranquilo: Pedrell expresó de manera concisa las diferencias de Cui respecto a Wagner, e incluso su superación.

Los vínculos del origen de lo español en relación a otras familias musicales europeas fueron siempre responsabilidad de Pedrell. Cui, como buen ruso inserto en la tradición de los Cinco, tanto en sus escritos como en sus cartas sólo enraíza los orígenes de la música rusa con ellos mismos, los rusos o, lo que se había convertido ya en un sinónimo: la gran variedad de pueblos que componían la nación rusa, entre los que también se incluyó a España. Esta anexión de elementos internos respondía a la propia política del zar, que procuraba sumar todavía más, expandiéndose tanto por los Balcanes en Europa como hacia Oriente. Esta independencia cultural, ese «no-relacionarse-con-ninguna-escuela» se distanciaba de Pedrell, quien se colocaba, quizás gracias a la propaganda hispanista francesa, como parte de una cultura más amplia. En palabras de Cui: «Europa occidental no tiene la más mínima idea de [nuestras] canciones».⁵¹

En los artículos escritos por Pedrell se presentaba la biografía y la producción musical de César Cui (seguramente enviados por él mismo, tal y como hizo Pedrell) insertados en el contexto que les convenía a ambos: las aborrecidas preferencias de los espectadores por «las ineptias musicales de los cantantes italianos en boga»,⁵² y por tanto la incapacidad de difundir su concepto de música rusa, o española. Sorprende la cantidad de datos que Pedrell poseía sobre la vida de Cui, ausentes en las cartas, sobre todo de los más peliagudos, como el hecho de que fuera despreciado por la comunidad artística —y no sólo por sus ácidas palabras publicadas en prensa, sino también como compositor, como se aprecia, de soslayo, en el texto—. En ocasiones nos parece entrever al mismo Pedrell retratado debajo del barniz de este amigo casi imaginario:

César Cui iba a convertirse así en verdadero personaje quijotesco desfacedor de entuertos y agravios pro causa de la educación musical de su país. [...] Afirma Cui que su principal enemigo

⁴⁸ C. AGUILAR HERNÁNDEZ: «Ópera o “libro”: Escenografía y música...».

⁴⁹ Felipe PEDRELL: «William Ratcliff. Ópera de César Cui», *Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15/IX/1893, n° 136, pp. 129-130.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 130.

⁵¹ «L'Europe occidentale n'a aucune idée de ces chansons». C. CUI: *La musique en Russie...*, pág. 3.

⁵² F. PEDRELL: «César Cui...», pág. 114.

ha sido lo que él llama con fina gracia satírica «su especialidad de decir las cosas desagradables a todos». [...] Que como hombre superior no sea apreciado dignamente en vida, que la rehabilitación de sus méritos pertenezca a la posteridad, que a pesar de esta rehabilitación no sea jamás la música de Cui del gusto de la multitud, esto no dice ni prueba nada en desmérito de su música ni daño en su personalidad de crítico: es aquella soberbiamente bella en demasía para quedar siempre ignorada y ha sido verdaderamente grande la eficacia de éste y tan sincera y enérgica su predicación para conseguir el objeto deseado [...].⁵³

Los artículos le sirven de excusa, de nuevo, para reclamar atención sobre los «nuevos compositores», tan denostados, a la vez que una alabanza del recitativo dramático y de las armonías modernas. En el *William Ratclif* de Cui Pedrell apreció – característica que luego se haría muy *moderna*–,⁵⁴ tanto la tragedia como la *risa*: «un romanticismo a lo Heine, sombrío o concentrado, lleno de furores que estallan con rudeza mal disimulada o en carcajadas incisivas y burlonas». ⁵⁵ La carcajada siempre había estado en la ópera (desde *Don Pasquale* hasta *Rigoletto*), pero es cierto que era más inofensiva, menos agresiva que aquella que se abriría a las puertas de la vanguardia. Fuera o no Pedrell consciente de ello, cada vez se cargaban más las tintas de las valoraciones de Cui por el lado de la vanguardia artística, hecho que luego tendría una enorme influencia.

A su vez César Cui se sirve del pretexto de una «degeneración musical de nuestros días» para escribir un artículo que coloca a Pedrell en un oasis en el desierto musical en que se ha convertido el fin de siglo, afirmación que confirma el distanciamiento de Cui del círculo de Beliáyev tras la práctica desintegración del centro de operaciones de Balákirev. Cui, a decir verdad y en beneficio propio, asume literalmente las palabras recogidas en *Por nuestra música*, cuando afirma que la escuela rusa es la base para el estilo de Pedrell. A pesar del wagnerianismo⁵⁶ su música sigue siendo afín a la escuela rusa: «no por el estilo [...], sino por el contenido, por el carácter de sus temas [...], basados en antiguas canciones nacionales, naturalmente con sus variantes, y en temas eclesiásticos de compositores españoles de la Edad Media». ⁵⁷

En cuanto a los orígenes de las piezas españolas, ante todos los frentes que había abierto Pedrell («modos árabes españoles, melopea mozárabe, salmodias judaicas, [...] ritmodias y melopeas galaicas, celtas, vascas etc.»),⁵⁸ Cui escoge uno, como más tarde haría también Falla:

⁵³ F. PEDRELL: «César Cui...», pp. 114-115.

⁵⁴ Ángel GONZÁLEZ GARCÍA: *Arte y terror*. Muditó & Co., 2008.

⁵⁵ F. PEDRELL: «William Ratcliff...», pág. 130.

⁵⁶ En realidad son dos, en el canto de Sicart se queja de un italianismo, «una mancha», que con todo, perdona. Cf. César CUI: «Dos compositores extranjeros», originalmente publicado en *Artist*, 1894, (33) y traducido en la colección: *La trilogía «Los Pirineos» y la crítica*. Barcelona, Vilanova i Geltrú: Juan Oliva, 1901, pp. 49-57.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 82.

⁵⁸ F. PEDRELL: *Por nuestra música...*, pp. 44-45.

Los motivos principales y las frases características [de *Los Pirineos*] tomadas en parte del pueblo, en parte de los compositores españoles medievales, son todos característicos y excelentes. En gran parte fueron compuestos por el mismo Pedrell en el espíritu popular. Llevan el carácter de dos nacionalidades, la española y la árabe («Rayo de Luna»), que les distingue enormemente.⁵⁹

Entroncaba de este modo con la filiación que desde tanto tiempo atrás se trabajaba en Rusia: una España más cerca del Norte de África que de Europa. No en vano una de las primeras escenas de *Los Pirineos*, en la que además el pueblo es el protagonista (aquella de los juegos mímicos y el baile del Acto I) se asemeja, según en oído de Cui, al *Canto de Selim* de Balákirev (1858), que le enviará por correo.⁶⁰ Cui también alaba la alternancia de «del mayor vigoroso con el menor vengativo»,⁶¹ al más puro estilo ruso, contraria al tópico español: menor para pasar al mayor. Se establecía así una unión aún más fuerte, a través de Oriente, con esa Rusia que estaba alimentando a la escuela española.

1.2.2. Un Renacimiento: del folclore «modal» al Siglo de Oro en Rusia

Unas conversaciones epistolares con Inzenga a raíz de sus publicaciones de cantos populares atisbaban por dónde irían los tiros en las filiaciones creadas por Felipe Pedrell. Inzenga decía así:

Dice Ud. en su carta que por qué no he determinado bien claramente las diferentes influencias árabes, griegas y romanas que he vislumbrado en algunos de nuestros cantos populares, a lo cual le responderé que no lo he hecho por no tener suficientes datos para ello y no dar como cierto lo que es hasta hoy puramente hipotético según mi sentir, dejando para Ud. la gran gloria de lanzarse en tan oscuras inventaciones con más datos y mejor acierto que yo.⁶²

Y así lo haría Pedrell, pero no fue el único. El tratamiento del folclore se encontraba en el centro de ambos programas artísticos. La canción popular era el germen, y tenía su primer reflejo en la romanza. Pero no valía con su presencia, tenía que combinarse con mundos superiores, aquellos de la música culta. El Renacimiento como periodo artístico tenía la virtud de haber comenzado una particular afición: la cita en ambientes cultos de lo popular. Este fue el tema en que versó la primera

⁵⁹ Hemos intentado mejorar la redacción española original, que rezaba así: «Los motivos principales y las frases características tomadas en parte del pueblo, en parte de los compositores españoles medievales, en muchísima parte compuestos por Pedrell mismo en el espíritu popular, son todos típicos y excelentes. Llevan el carácter de dos nacionalidades, la española y la árabe (Rayo de Luna), lo cual las diferencia mucho». C. CUI: «Dos compositores extranjeros...», pág. 79.

⁶⁰ C. ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui...», pág. 227.

⁶¹ C. CUI: «Dos compositores extranjeros...», pág. 84.

⁶² Carta de José Inzenga a Felipe Pedrell, 13/III/1888, citada en: Inmaculada MATÍA POLO: *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010, pág. 285.

conferencia que dio Felipe Pedrell en el Ateneo barcelonés.⁶³ El propio Pedrell mezcla, a su antojo, melodías antiguas eclesiásticas y del folclore para construir a partir de ellas —nunca citándolas literalmente— sus *Pirineos*.⁶⁴

Otra forma de unión entre lo culto y lo popular era de adquisición más reciente: la romanza. En España era un género hasta entonces algo denostado, acusado o bien de italianismos o de andalucismos extremados («arabistas» o «moriscas», como las ha denominado Celsa Alonso,⁶⁵ o, de manera más prosaica si se quiere, «esa Andalucía de pandereta»). Para Pedrell todos estos rasgos hacían que fuera imposible su adscripción a sus particulares concepciones.

Rusia había encontrado a través de la canción de una serie de convencionalismos —y de la construcción de un mito como fue Glinka— un estilo que ellos mismos consideraron realmente nacional a la hora de componer romanzas.⁶⁶ La importancia de la adaptación de la canción popular en forma de romance encabezaba la publicación *La musique en Russie*. Allí se encontraban las nociones fundamentales que incitaron a Pedrell, que calca e interioriza esta idea, expresando en *Por nuestra música*: «¿No se puede afirmar que el *drama lírico nacional* es el mismo *Lied* engrandecido?». ⁶⁷ Pedrell, con su colección de *Canciones arabescas*,⁶⁸ entre otras, y más tarde Falla, dignificarían por fin el género según sus criterios.

El Renacimiento para estos investigadores no significó sólo un símbolo, sino una fuente directa de inspiración, y las coincidencias entre ambos autores se buscaron más allá del cúmulo de tópicos finiseculares. Pedrell reclamaba a la tríada más conocida del Renacimiento español: Morales, Guerrero, Victoria. La razón de Pedrell era clara: de manera implícita reenviaba a aquellos años que habían dado tanta gloria a España.

No era Pedrell el único que se interesaba por el Renacimiento como punto de partida para las canciones nacionales. Durante estos años otro tipo de folcloristas nacía en Rusia. Uno de ellos, Iuli N. Melgunov, realizó una extensa teoría que vinculaba las canciones folclóricas a los modos griegos, además de forzarlos en sus armonizaciones.⁶⁹ Dos eran sus favoritos: el dórico y el hipofrigio. En muchas

⁶³ F. BONASTRE: *Felipe Pedrell...*, pp. 53-54. La conferencia rezaba «Nuestra música en los siglos XV y XVI».

⁶⁴ F. PEDRELL: *Por nuestra música...*, pág. 69 y ss.

⁶⁵ Celsa ALONSO GONZÁLEZ: «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Recerca musicològica*, nº 11 (1991), pp. 305-328.

⁶⁶ Cui le dedicó un volumen aparte al tema, pero esta vez sólo en ruso. Цезарь КЮИ: *Русский романс: очерк его развития*. Изд. Н.Ф. Финдейцена, 1896. [César CUI: *La romanza en ruso: disquisición sobre su desarrollo*].

⁶⁷ F. PEDRELL: *Por nuestra música...*, pág. 41.

⁶⁸ Alejandro ZABALA: «La producción liederística de Felip Pedrell», *Recerca musicològica*, nº 14 (2004), pp. 325-334.

⁶⁹ M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*, pág. 245 y ss.

ocasiones los folcloristas mezclaban la armonía modal con algunas teorías del Renacimiento, que se remontaban a fuentes del siglo XVIII (*Las Dissertations sur les antiquités de Russie*, 1795, por Mathieu Guthrie). Glinka, por si fuera poco, en los últimos años de su vida acudió a Alemania a estudiar «aquellos modos griegos del Renacimiento».⁷⁰

Este repentino interés por los modos y por los siglos XV y XVI coincidió con otro movimiento que se inició a partir de los años 80: la vuelta a los orígenes del canto ortodoxo, el regreso a los tiempos de antes de Pedro I el Grande, ese denostado europeizador. En 1886 se publicó *La armonización del antiguo canto ruso en relación a la teoría helénica y bizantina, así como al análisis acústico*, por Yuri Arnold,⁷¹ no sin oposiciones. El origen de estos cantos se enlazó, de manera muy pedrelliana, al folclore por algunos teóricos como Stepan Smolenski, recordando una vieja idea de Odoievski.

Folcloristas rusos como Vladimir Sokalski afirmaban:

La música folclórica rusa se creó sin ninguna influencia de la civilización helénico-romana que condujo a la fundación de la cultura civilizada de la Europa occidental. Nuestra música folclórica es un tallo que nace de una raíz común: la cuna asiática de la humanidad, cuyo segundo tallo condujo hacia Europa del sur (Grecia y Roma).⁷²

A su vez, Cui sostenía que los modos típicos de la música popular rusa eran el lidio y el dórico, y en ello evidencia la antigüedad de su objeto de estudio.⁷³ Incluso, no sabemos si por responsabilidad de Pedrell, se unió al carro de la regeneración renacentista a la hora de hablar de España y Bélgica como nuevos motores de la música moderna:

Júzguese, pues, qué agradable impresión produjo en mí, en medio de la actual lastimosa fermentación musical, el conocimiento de dos compositores por convicción, de buena fe, de mucho talento y que aquí nadie conoce: el belga [Paul] Gilson y el español Pedrell. Curioso es que ambos pertenecen a nacionalidades que en el siglo XVI produjeron compositores verdaderamente grandes (los belgas a Joaquín de Prés, Orlando Lasso; los españoles a Morales y Victoria).⁷⁴

Pro-motores, casi se nos escapa, porque la labor de propaganda se sigue intuyendo, desde la condesa belga Louise de Mercy-Argenteau –que tanto le ayudó con escribiendo un texto ella misma y promocionando económicamente los

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 134.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 273.

⁷² «Russian folk music was created without any influence from the Hellenic-Roman civilization that laid the foundation for elite West-European culture. [Our folk music] is an independent stem grown from a common root: this is the Asian cradle of humanity, whose other stem led to Southern Europe (Greece and Rome)». Citado en: M. FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*, pág. 247.

⁷³ C. CUI: *La musique en Russie...*, pág. 3.

⁷⁴ C. CUI: «Dos compositores extranjeros...», pág. 74.

conciertos de Bruselas— hasta aquel Pedrell, destinatario de la ayuda mutua de estos años.

Siguiendo este hábito Pedrell demandó a Cui sus coros *a capella*, seguramente con la intención —aunque Cui le advirtiera de lo contrario— de encontrar similitudes en la cita de aquellos estilos antiguos. Al parecer lo que Pedrell indagaba eran coros «religiosos»,⁷⁵ ¿tal vez en busca de su amada «música eclesiástica griega y romana»,⁷⁶ base de los principios de la música hispana?

Pedrell, previsiblemente, no halló lo que buscaba en los documentos que recibió de César Cui (op. 28 y op. 46), instrumentales.⁷⁷ Su interés particular se dirigía hacia el modo de composición: *a capella*, en busca de aquella pureza renacentista. Cui le hace la siguiente propuesta: que Pedrell le envíe los textos en latín, para Cui realizar una reconstrucción musical, con el fin de ayudar a aquél que «consagra su tiempo a la reconstrucción, a la resurrección del glorioso pasado musical del país». ⁷⁸ En la siguiente misiva incluyó sus nuevos ensayos de «instrumentación vocal», con sus seis corales, ahora sí, *a capella*.⁷⁹

Los envíos de música implicaron a una tercera persona, «un gran aficionado de nuestra música», como lo llama Cui, al que se enviaron también cantos religiosos y profanos, y tenía peticiones precisas: «Chants de Chérubins», «Chant de Séraphins», «Chant sur le mariage de Jean le Terrible». Tras búsquedas infructuosas por parte de César Cui por los archivos de música rusa, le aconseja los cancioneros de Rimski-Kórsakov y Balákirev, siendo reclamado por fin este último.⁸⁰ Acerca de su identidad, en estos años madrileños se hallaban bajo el tutelaje de Felipe Pedrell tanto Gabriel Rodríguez como Fermín María Álvarez,⁸¹ posibles destinatarios de tales documentos. Cui, aparentemente enganchado a los hombres del Renacimiento hispano, le reclama a su vez todos los volúmenes del *Schola Musica Sacra*, esta vez no para él —que sufre las consecuencias de una formación no reglada para leer las claves del Renacimiento—, sino destinado a la actual Biblioteca Nacional de San Petersburgo a nombre de Stásov.⁸²

A finales del 1897 Pedrell le envió la *Pavana italiana* de Cabezón, por recordarle al estilo del ruso, para felicidad de éste,⁸³ que ve por fin realizados sus sueños de filiación ancestral entre ambas naciones.

⁷⁵ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 22/VII/1895 (30).

⁷⁶ F. PEDRELL: *Por nuestra música...*, pág. 44.

⁷⁷ C. ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui...», pp. 228-229.

⁷⁸ «à la reconstitution, à la résurrection du glorieux passé musical de Votre glorieux pays». Carta de C. Cui a F. Pedrell, 22/VII/1895 (30).

⁷⁹ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 28/IX/1895 (31).

⁸⁰ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 6/I/1898 (38).

⁸¹ C. ALONSO GONZÁLEZ: «Felip Pedrell y la canción culta...».

⁸² Carta de C. Cui a F. Pedrell, 15/XII/1894 (25).

⁸³ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 9/X/1897 (36).

Más tarde fue Cui el que expresó una petición muy concreta:

La temporada que viene está dedicada al Renacimiento español. Se va a representar *Fuenteovejuna* (perdone las incorrecciones de mi ortografía) de Lope de Vega, *El purgatorio de San Patricio* de Calderón y *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. En estas tres piezas la música desempeña un rol fundamental. E incluso a lo largo de la pieza existían intermedios. ¿Podría usted decirnos si existe la música original de estas piezas e intermedios?⁸⁴

Durante la primera década del siglo XX la eclosión de los teatros privados en Rusia afectó también al ámbito hispano, en concreto del Siglo de Oro. La compañía de Nikolái N. Evreinov y el barón Nikolái V. Drizen reconstruyó un teatro clásico con obras de distintos países. El primer objeto fue la Edad Media francesa, y el segundo el Siglo de Oro español.⁸⁵ La demanda de Cui se enmarca en una búsqueda por la autenticidad a la hora de representar el teatro que bebía de las aguas de otra gran compañía que había estrenado las óperas de Rimski-Kórsakov: la que regentaba Sava Mamontóv.

La voluntad de crear, aunque fueran mundos relativamente simbólicos, a partir de la verdad y nada más que la verdad hacía que las fuentes tuvieran que ser fiables, *reales*, recordando en algo a la corriente artística anterior, pero añadiendo ese plus de estilización o «culturización» que le hacían permanecer en el estadio de lo inaccesible.

El propio director de la compañía, Evreinov, había escrito un ensayo acerca de las cualidades de los actores españoles del siglo XVI y XVII,⁸⁶ comulgando con la importancia que comenzaba a crearse alrededor la figura central del drama, que debía girar en torno al actor, a partir de Stanislavski. De nuevo el ejemplo hispano –siempre idealizado– parecía ser el que mejor se adecuaba al modelo, parafraseado por J. Weiner: «La música española, los actores y sus obras llevaron al teatro la vida diaria. El español vivía el teatro que veía, porque el teatro y la vida estaban profundamente relacionados».⁸⁷ Drizen, el otro compañero, llegó a emigrar a Lourdes para impregnarse de catolicismo (relación del Renacimiento con la religión, de nuevo, nada

⁸⁴ «La saison prochaine sera consacrée à la Renaissance Espagnole. On va donner *Fuenteovejuna* (pardonnez les incorrections de mon orthographe) de Lope de Vega, *Purgatoria St Patrici* de Calderón et *Marta Pietosa* de Tirso de Molina. Dans ces trois pièces la musique joue un rôle considérable. Et puis, au cours de la pièce il y avait des *intermèdes*. Ne pourriez-vous pas nous dire si la musique originale de ces trois pièces et des intermèdes existe ? ». Carta de C. Cui a F. Pedrell, 23/V/[1911] (51).

⁸⁵ C. ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui...», pág. 230.

⁸⁶ Nikilai N. Evreinov: «Ispanskii actor XVI-XVII vekov», *ezhegodnik imperatorski teatrov* 1909, 6-7, pág. 20-39. Citado en: Jack WEINER: *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. University of Kansas Publications, 1970, pág. 130.

⁸⁷ Citado en *Ibid.*, «Spanish public, actors and playwrights brought the theater into their daily lives. The Spaniard lived the theater that he saw because the theater and his life were so closely related», pág. 130.

casual), atravesando la frontera española, junto a Miklashevski, que tomó notas acerca de la danza española de esos tiempos.⁸⁸

Finalmente la música para captar esta esencia del Siglo de Oro fue proveída por España, aunque no sabemos con exactitud cuál. Iliá Alexandrovich Sats (1875-1912) adaptó estos materiales utilizando el material no sólo de Pedrell, sino también de Fita y Colomer, de la Real Academia de la Historia, y de don Vera, archivista de la catedral de Toledo. Incluso Ignacio Zuloaga fue invitado para hacer las escenografías de *El gran duque de Moscovia*, aunque al final no pudo acudir a la cita.⁸⁹

Las obras fueron representadas con éxito, no sin meditar sobre sus antecedentes- En su discurso, Drizen ligaba este teatro, cómo no, a Grecia y a Shakespeare, añadiendo que el teatro del Siglo de Oro español:

Se caracterizaba por una religión estática, por una fuerza inusual de ideas nacionales, un especial concepto de honor, gran alegría y el tradicional amor español por su música y su danza. Además, la sociedad española del teatro del Siglo de Oro atraía a todos los niveles de la sociedad del siglo XVII. [...] Era una labor de amor y entusiasmo por artistas inspirados por la fiereza del teatro español.⁹⁰

Lo español y su inserción en las entrañas del actor se insertaban a la perfección en la ideología del teatro de Stanislavski, además del necesario acceso a todas las clases sociales estaba presente en esa España idealizada. Lamentablemente, aunque los teatros rusos del momento comenzaron con esta idea de universalidad social, las leyes prohibieron el acceso de las clases más bajas a los espectáculos. Y al final estas obras se representaron para un *foyer*, con unos tintes más que aristocráticos, se engalanó a la «manera española del siglo XVII».⁹¹ Espectáculos como *Fuenteovejuna* terminaban con unas esplendorosas danzas que celebraban las bodas de los protagonistas, como venía siendo ya usual.

La idealización del pasado español permitía que la ideología de estos teatros de prevanguardia aplicaran sus propias ideas a un país lejano: el actor como centro del drama, pero también universalidad del arte en su concepto,⁹² ya que la social no pudo llevarse a cabo. La relación no se establecía con cualquier país, sino con uno con el que ya habían entablado una relación íntima, también desde las raíces de su folclore.

⁸⁸ Tras el regreso de su viaje formaron una compañía de danza en 1911 bajo la dirección de Presniakov, bailarín del Teatro Imperial ruso. Se dice que Ana Pavlova dijo que no había visto algo semejante en su vida. *Ibid.*, pág. 131.

⁸⁹ *Ibid.*, 132.

⁹⁰ «It was characterized by ecstatic religiousness, unusual force of national ideals, a special concept of honor, great mirth and the Spaniard's love of his dance and music. In addition, the Spanish Golden Age Theater appealed to all levels of seventeenth-century Spanish society [...] It was a labor of love and enthusiasm by artists inspired by the fieriness of the Spanish theater». *Ibid.*, pág. 132. La ideología de acceder a todos los niveles de las clases sociales volvía a estar en el ambiente de la época, y no hay más que recordar la Escuela Libre Gratuita de Stanislavski.

⁹¹ *Ibid.*, 133.

⁹² Konstantín S. STANISLAVSKI; *Mi vida en el arte*. Buenos Aires, Quetzal, 1988.

España entraba en estos preludios de la vanguardia rusa que todavía no habían saltado la frontera, del mismo modo en que después estaría presente en *Les ballets russes* de Serguéi Diáguilev.

1.2.3. La intervención francesa: Albert Soubies

*Le souvenir que Vous évoquez de la lutte d'Espagne avec Napoléon m'a été bien agréable, et parce que j'admire profondément cette lutte, et puis puisque, sous ce rapport, il y a une certaine analogie entre nos deux pays*⁹³

Al parecer ese Cui aficionado, amigo de aquellos que pudieron componer una ópera sólo con un dedo,⁹⁴ tenía más contactos que el Pedrell barcelonés. Y es que incluso intentó estrenar *Los Pirineos* de su amigo en Moscú, aunque sin éxito. Su intención parece sincera a raíz de la insistencia con la que le reclama –casi instiga– a su amigo acerca de la necesidad de estrenar «esta obra de la que España puede sentirse orgullosa, mientras el resto de naciones sufren un ataque de celos»,⁹⁵ aunque por ello debiera sacrificar a Tomás Luis de Victoria.⁹⁶

Entre la red de contactos con que contaba el ruso se encontraba Albert Soubies, autor de un panfleto que apoyaba la difusión de la música rusa en octubre de 1893 (casi contemporáneo a los artículos de Pedrell en *La Ilustración*): *Précis de l'histoire de la musique russe*.⁹⁷ Soubies, tras haber escrito un artículo sobre la música rusa en la *Soirée*, se dirigió al editor Bertrand, quien le dio a conocer la aparentemente ya olvidada *La musique en Russie*,⁹⁸ y quien ya había incluido un importante capítulo acerca del tema en su propio libro, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (1872).

Seguramente de nuevo a través del contacto de Cui, Soubies se dedicó a escribir una larga historia de la música rusa de más de 100 páginas –nada si la comparamos con las dieciséis que completaron el posterior panfleto ruso-español–, complementando a la *La musique en Russie* de Cui, en sus palabras, ya anticuada.⁹⁹

Aunque en este *Précis* se considere la escuela rusa como una escuela hecha y derecha, aún se dejan traslucir dejes «exóticos» en las valoraciones del francés:

⁹³ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 22/VII/1895 (30).

⁹⁴ «La musique composée avec ma seul doigt n'est ni une anecdote ni une légende, c'est un fait encore possible avec nous. C'est de cette manière que un amateur a composé un opéra il n'y a pas longtemps». Carta de C. Cui a F. Pedrell, 27/II/1894 (14). La leyenda la había creado él mismo C. CUI: «Dos compositores...», pág. 73.

⁹⁵ «cette œuvre dont l'Espagne peut s'enorgueillir, pour ne pas faire ressentir aux autres nations trop de dépit jaloux», Carta de C. Cui a F. Pedrell, 28/V/1895 (28).

⁹⁶ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 25/X/1898 (41).

⁹⁷ Albert SOUBIES: *Précis de l'histoire de la musique russe*. Fischbacher, 1893.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 5.

⁹⁹ «Déjà ancienne», *Ibid.*

Una abundancia y franqueza melódicas absolutamente juveniles, la flor de un temperamento vigoroso, que todavía no se ha gastado por un exceso de civilización, y que participa incluso, si se nos permite una expresión algo exagerada, de una ruda y vivaz energía salvaje, se encuentran con que tienen a su servicio los más profundos, las formas más conocedoras, la doctrina más refinada. Hay, en este mismo contraste, algo de picante, de imprevisto que, seguramente, explica la parte de seducción, completamente *sui generis*, que esta música extraña y poderosa ejerce sobre nuestro gusto.¹⁰⁰

Al margen de estas opiniones ocasionales, el *Précis* de Soubies es una paráfrasis de la obra de Cui, completada con las obras que se habían compuesto hasta 1893, entre las que se cuenta el *Príncipe Igor*. La indudable intervención de Cui deja su rastro en las «sincerísimas» opiniones de Soubies, quien le consideró «una de las figuras más originales y más dignas de atención»,¹⁰¹ a pesar del poco éxito con el que contaba en Europa y en su propio país. Este entusiasmo fue seguramente el causante de que el autor se dirigiera nuevamente a Soubies como patrocinador velado de sus propias ideas en Europa.

A través de un conjunto de cartas cruzadas alrededor del año 94 y comienzos del 95 se configuró ese panfleto que luego le traería tantos problemas a Pedrell en su visita a Madrid. Y es que como más tarde diría Peña y Goñi: «la *musique russe* es un infundio, [...] puesto que el arte moscovita no entra para nada en el trabajo referido, y sólo sirve, de vez en cuando, de *ripieno* a la instrumentación española de Soubies».¹⁰² Soubies ya había dicho todo lo que tenía que decir sobre Rusia en el anterior panfleto y, como se verá, la presencia rusa sólo servía como agravio comparativo, saliendo algo más perjudicados los eslavos.

El valor que impuso Soubies a la visión de Francia respecto a España fue el de la individualidad, antes raramente reconocida. «En España, al igual que en Rusia, encontramos una individualidad musical marcada por unos caracteres sobresalientes [...] que busca, por decirlo así, tomar conciencia de ella misma, desligarse por completo del extranjero».¹⁰³ Como ya han demostrado otros estudios la corriente francesa actuaba en sentido contrario: buscar una ligazón cultural con España,¹⁰⁴ aunque quizás fuera aún mejor si esa España tuviera un carácter independiente. Sigue Soubies:

¹⁰⁰ « Une abondance et une franchise mélodiques toutes juvéniles, la fleur d'un tempérament vigoureux, non encore usé par un excès de civilisation, et participant même, si l'on nous permet cette expression à peine exagérée, à la rude vivace énergie barbare, se trouvent avoir à leur service les plus profonds, les formules les plus savantes, la doctrine la plus raffinée. Il y a, dans ce contraste même, quelque chose de piquant, d'imprévu, qui, sûrement, explique la partie de séduction, tout à fait *sui generis*, qu'exerce sur notre goût cette musique étrange et puissante ». *Ibid.*, pp. 6-7. [

¹⁰¹ «une des figures les plus originales et plus dignes d'attention». *Ibid.*, pág. 85. [

¹⁰² Antonio PEÑA Y GOÑI: «Cuatro soldados y un cabo», *La Época*, 5/V/1895, pág. 1.

¹⁰³ «En Espagne, comme en Russie, on rencontre une individualité musicale marquée de traits saillants, [...], qui cherche, pour ainsi dire, à prendre conscience d'elle-même, à se dégager complètement de l'étranger». Albert SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole*. Fischbacher, 1896, pág. 6.

¹⁰⁴ S. LLANO: *Whose Spain...?*

En ambos países el origen del movimiento [moderno] fue la tendencia a inspirarse por el canto y el ritmo popular, igualmente ricos, variados, flexibles y poderosos en las dos razas y en los dos países. Existe todavía un punto en el que las dos artes difieren. En Rusia la música culta es de importación bastante reciente, mientras que España tiene un pasado musical muy brillante, del que vamos a trazar las líneas principales.¹⁰⁵

En contra, probablemente, de las voluntades de Pedrell y a pesar de este esperanzador prelude, la «gloria» pasada de la música española queda deslucida en este escrito, que continuamente matiza los nombres españoles en comparación con otros extranjeros, si no más gloriosos, al menos al mismo nivel. Sólo los siglos XVI y XVII realiza una concesión: «el arte español deslumbraba al extranjero».¹⁰⁶ A la música rusa no se le impone el bagaje de un pasado glorioso, aunque se insiste en la influencia de los caracteres populares –cargados, aquí sí, de *naïveté*, en el sentido negativo del término– en la música ortodoxa. La «nueva escuela rusa» del siglo XIX aparece como un milagroso brote que surge prácticamente de la nada, con Glinka como su mayor exponente. Las influencias extranjeras, especialmente la italiana, constituyen el principal enemigo en ambas naciones. Sin embargo, en su primer panfleto, sólo ruso, se deja paso a un periodo de influencia francesa, por supuesto no tan dañina: «Cavos tenía la tendencia, sin duda todavía bastante tímida, de apropiarse del elemento musical ruso».¹⁰⁷

Y he aquí el resumen, pero en una publicación de tirada bastante más amplia, de lo que se percibía en las cartas: el afán de Pedrell por buscar una «familia» que acogiese a la música española se contrapone a la visión de Cui, que prefería, como ruso, quedarse como un primo lejano, aquél pariente que tiene más sangre de «la otra rama familiar» y cuyos orígenes deben seguir ocultos.

Aunque investigadores como Samuel Llano ven en este escrito un velado desprecio por ambas culturas,¹⁰⁸ lo cierto es que la rusa sale peor parada que la hispana. El pasado glorioso de España se vislumbra, aunque sea a lo lejos, y su presente «popularista», visto desde una perspectiva negativa, es reflejo del desprecio intencionado de Pedrell a géneros como la zarzuela, heredera de la también despreciable tonadilla. Eso sí, en su evolución el desarrollo ruso avanza más rápido

¹⁰⁵ « Dans l'une et l'autre contrée, l'origine du mouvement a été la tendance à s'inspirer du chant et du rythme populaires, également riches, variés, flexibles et puissants chez les deux races et dans les deux pays. Il est toutefois un point par lequel les deux arts diffèrent. En Russie, la musique savante est d'importation assez récente, tandis que l'Espagne a un passé musical fort brillante, dont nous allons a rappeler à larges traits les lignes principales ». A. SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole...*, pág. 6.

¹⁰⁶ «l'art espagnol rayonnait à l'étranger». *Ibid.*, pág. 9.

¹⁰⁷ «[Cavos avait] la tendance, sans doute encore bien timide, à s'approprier l'élément musicale russe». A. SOUBIES: *Précis de l'histoire de la musique russe...*, pp. 20-21.

¹⁰⁸ «Soubies anticipates Collet by casting Russian and Spanish culture as “low” and premodern, by reducing their music to folklore and popular music and by prescribing a radical cultural protectionism to their modernization. Although he tags Russia and Spain as “races” he does not predicate the alliance on an ethnic basis; nor does he imbue it with an anti-German character». S. LLANO: *Whose Spain...?*, pág. 47.

que el hispano, y si no, parafraseando a Soubies, así lo demuestra la rápida recepción de Wagner en una España que se intuye algo falta de carácter.¹⁰⁹

Lo que está claro, y no se sabe bien si está escrito en tono de denuncia, como querrían los autores, o de debilidad cultural, es que lo italiano –también aborrecido en Francia– frenó el desarrollo cultural de ambas naciones: en España incipiente, en Rusia apenas si esbozado. Pero dos escuelas «que no obedecían a los caprichos de la inspiración espontánea»¹¹⁰ nacían –¡y Soubies realizaba tal afirmación a pesar del amateurismo que claramente reinaba en Rusia!– en ambos países. Y siempre se mantienen como razas al margen: los rusos, como rusos, los españoles como «razas meridionales»,¹¹¹ quién sabe si incluyendo de algún modo, aunque fuera como líder, a Francia como haría posteriormente Collet.¹¹²

Cui aprovechó el panfleto de Soubies para ejercer su propia propaganda en *La semana*. A su vez Sarran d'Allard escribirá *La jeune école musicale espagnole*, copiado, según César Cui, del texto que él mismo le envió (1895)¹¹³ y completamente salpicado de las palabras de Soubies. Pero la propagación de estas ideas no hizo tanto bien como podría haberse esperado. Habla por sí sola la incapacidad de Pedrell de obtener el estreno esperado de *Los Pirineos* en Madrid.

Cuando Pedrell se mudó a Madrid en 1894 sus aventuras con la difusión de la música española no contentaron los ánimos de ese grupo madrileño liderado por la figura de Chapí, aupada en prensa por Peña y Goñi. Tal y como describe Luis Iberní¹¹⁴ durante estos años Pedrell pagó con creces aquella imagen de España vendida al extranjero:

Consta el folleto de dieciséis páginas de lectura, en las cuales traza el autor la historia pasada, presente y futura del arte lírico español.

¡Qué historia, Virgen de los Dolores! [...] ¿Saben ustedes quién creó la escuela moderna del piano? Albéniz, (no Isaac, sino D. Pedro). ¿Saben ustedes quién escribió una sinfonía y se hizo aplaudir mucho en Leipzig en 1848? Aguilar.

¿Qué Aguilar será ése? Yo no he conocido más Aguilar que un honradísimo ciudadano que tañía el oboe en la Sociedad de Conciertos y en el Teatro Real y que era incapaz de meterse en Leipzig, ni con Hummel, ni con nadie. [...]

Adivinen ustedes quién es este fenómeno. Ya les oigo a ustedes gritar al unísono: ¡Bretón!

¹⁰⁹ A. SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole...*, 1897, pág. 21. En este caso parafrasea a Cui, menos condescendiente: «on y voit une intention évidente de assimilation de l'élément russe; mais le fond reste italien malgré tout», C. CUI: *La musique en Russie...*, pág. 12.

¹¹⁰ «n'obéissant pas aux caprices d'une inspiration toute spontanée». A. SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole...*, pág. 15.

¹¹¹ «races méridionales». A. SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole...*, pág. 18.

¹¹² Cf. S. LLANO: *Whose Spain...?*, pág. 6 y ss.

¹¹³ Carta de C. Cui a F. Pedrell, 16/II/1895.

¹¹⁴ Luis G. IBERNÍ: «Felip Pedrell y Ruperto Chapí», *Recerca musicològica*, nº 11 (1991), pp. 335-344.

¡Quiá! Eso creía yo también. No, señor. El monstruo que ha placido el cielo regalarnos, para que purifique nuestra sangre y nos coloque al nivel de las primeras naciones líricas del mundo es D. Felipe Pedrell.¹¹⁵

Y de esta guisa sigue don Antonio quejándose de las filiaciones que había realizado Pedrell, en las que Chapí quedaba relegado a compositor de finas zarzuelas,¹¹⁶ expuesto en último lugar como uno de los autores que «obedecen a los cánones de esta tendencia [de Pedrell] de una manera menos clara».¹¹⁷ Peña y Goñi también quedaba de los últimos de la lista, y claramente en una tendencia opuesta a la de Pedrell.¹¹⁸ Y el beneficiado era, cómo no, el mismo Pedrell y sus *Pirineos*, hecho incomprensible en un Madrid que apenas atisbaba a verlos.

La unión ideológica con Rusia del texto —que sí existe, a pesar de centrarse en España— debía de dolerle aún más a Peña y Goñi, quien había escrito pocos meses antes un artículo reclamándole a *Fernán-Flor* (Isidoro Fernández Florez) su desconocimiento de la ópera rusa: «¿Puede haber discusión con quien afirma rotundamente que los rusos *no quieren oír ópera nacional*?».¹¹⁹

Aunque hayamos dado espacio testimonio de unas riñas más locales que la universalidad que buscaban con sus panfletos,¹²⁰ éstas permiten conocer la trascendencia de muchas de las palabras que pasaban por la imprenta. La idea de un hermanamiento de Rusia y España, y del florecimiento de ambas escuelas iba haciendo mella tanto en prensa como en las conciencias de las plumas venideras.

1.3. Un balance: alianzas convergentes

Los meridionales somos fenicios, griegos, romanos, árabes, y lo pardo de la meseta central no nos invade del mismo modo que los jardines y el mar
Juan Ramón Jiménez¹²¹

A pesar de no haberse podido conocer en persona, Felipe Pedrell y César Cui se estimaron de verdad e intentaron hacer lo que estaba en su mano para incentivar la obra del «otro». El primer medio había sido la publicación de artículos en prensa. A este respecto, parece que el de César Cui tuvo más éxito, al ser publicado en una revista de tirada nacional, *L'Artiste*, y no en el número bimensual de Pedrell, de índole

¹¹⁵ Antonio PEÑA Y GOÑI: «Contra la ópera española», *Madrid Cómic*, 15/III/1885, pp. 3-5.

¹¹⁶ «M Chapí, compositeur fécond d'opéras-comiques où se manifeste une rare sûreté de plume et de fines *zarzuelas*». A. SOUBIES: *Musique russe et musique espagnole...*, 1897, pág. 20.

¹¹⁷ «obéissent à la même tendance que d'une manière moins nette», *Ibid.*, pág. 19.

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 19.

¹¹⁹ Antonio PEÑA Y GOÑI: «Contra la ópera española», *Madrid Cómic*, 15/III/1885, pp. 3-5.

¹²⁰ L. IBERNI: «Felip Pedrell y Ruperto Chapí...».

¹²¹ Citado en: Sharon HANDLEY: «Federico García Lorca and the 98 Generation: The “Andalucismo” Debate», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, nº 1/2 (1996), pp. 41-58: 49.

más local. Nada más y nada menos que una señorita (o señora) de Kiev, cuyo nombre Cui no revela, se interesó por obtener una copia de *Los Pirineos*.¹²²

Y es que Rusia fue capaz de fabricar prematuramente, aunque de manera efímera, caracteres nacionales suficientemente entremezclados con lo «extraño» (extranjero o universal, como se prefiera llamarlo), que abrieron las puertas a su difusión, primero mediante los mecanismos nacionales y después de los internacionales. España, por el contrario, no había conseguido ese mismo objetivo en el campo de la ópera. Pero, al contrario que la música rusa, su música estaba mucho más extendida a través del camino del salón.

Esto no era suficiente para Pedrell. La ideología del «arte total» del fin de siglo conducía a que música y palabra (unida al concepto de *drama*) estuvieran unidas. Tampoco bastaba para César Cui el hecho de que el ascenso de la música rusa se hubiera frenado en Glinka, aquel aristócrata tan ávido de la cercanía de las clases más altas, y que los Teatros Imperiales se negara a apoyar sus designios, su «Escuela de música rusa», que, con Balákirev retirado, creía suya (aunque los antiguos asistentes se hubieran pasado al bando de Beliáyev). Ambos necesitaban un cambio, y pasaba por la ópera, el único medio para entrar en una escena *digna* internacional.

La vuelta a Grecia venía siendo recurrente desde los años 80. El drama «puro» Wagner o la visión ensoñadora de Isadora Duncan eran vivos representantes de ello. Grecia estaba de moda, aunque se hubiera aludido a ella desde tiempos de Pedro el Grande.¹²³ El ruso Serguéi Tanéyev también estudió a Wagner en parte para comprender sus aspectos griegos que, si se quería, unían a casi toda Europa. Grecia se convertía en una estación, como afirma Anastasia Belina-Johnson, de su recorrido hacia «Aristóteles y la tragedia».¹²⁴ Incluso Falla se vio atraído fuertemente a estas tierras, y armonizó una canción griega a partir de un profesor de música folclórica oriundo del país, curioso impulso que le «dio confianza» para emprender el proyecto de sus *Siete canciones populares*.¹²⁵ Rimski-Kórsakov tampoco se libraba en sus últimos opus: «Tuve que elegir un color nacional para *Servilia* [1900-1901]. Consideré apropiado un color que fuera en parte italiano y en parte griego».¹²⁶

¹²² Carta de C. Cui a F. Pedrell, 30/IX/1894 (22).

¹²³ Wolfgang GESEMAN: «Herder's Russia», *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, nº 3, 1965, pág. 434.

¹²⁴ Anastasia BELINA-JOHNSON: «One can learn a lot from Wagner, including how to not write operas», *Wagner in Russia, Poland...*, pág. 5.

¹²⁵ Michael CHRISTOFORIDIS: «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: The Composer's Personal Library, Folksong Models and the Creative Process», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 55 (2000), pp. 213-235: 217.

¹²⁶ «Therefore I had to choose a national color for *Servilia*. A coloring that was partly Italian and partly Greek seemed most appropriate to me». Citado en: M. FROLOVA-WALKER, *Russian Music and Nationalism...*, pág. 209. La autora, con todo, no considera el contexto cultural que presentamos aquí, sino la tendencia de esos años de la producción de Rimski-Kórsakov a desligarse de la música rusa inventada por los Cinco.

Grecia se atisbaba, en cierto modo, como el camino para la unión, que todavía no se hacía definitiva. Aparecía aquí y acullá, y Bizancio se convertía en su sinónimo, origen de la Iglesia ortodoxa para Rusia, ancestro de las músicas mozárabes para España. En ambas naciones los cantos religiosos a su vez se imbricaban – de manera sospechosamente coincidente –, con el folclore. Incluso el drama, *ese* drama griego que no debía dejarse pervertir por lo superfluo, está implícito en todo este discurso. Grecia se encontraría, además, en pleno centro del gran conflicto de un futuro no tan lejano: la península balcánica.

En los albores de la Primera Guerra Mundial una amenaza se hacía eco en la prensa rusa sobre todas las demás: la presa de Constantinopla, nada menos que la antigua Bizancio, por el enemigo.¹²⁷ Se trataba, por supuesto de una razón política de causa mayor: justificar su entrada en la guerra y su talante agresivo en los Balcanes. Con el estallido de la guerra Rusia se radicalizó: Alemania se convertía en un enemigo, pero también cultural, un alma contrapuesta.¹²⁸

En 1922 uno de los ideólogos más determinantes, Charles Maurras, publicó «Les forces latines», donde buscaba, a través de los textos de otro teórico, Moréas, demostrar las filiaciones culturales que hacían de Francia una nación indiscutiblemente poderosa:

El mismo Jean Moréas era griego. Su secreto pensamiento hacía constante alusión a la herencia psicológica de la raza, Moréas meditaba sobre un antiguo patrimonio heredado por Roma, y Roma a su vez de Atenas. [...] En todas las élites científicas, políticas, morales, la latinidad era tan consciente y predominante que incluso el mismo César germano reivindicó un título de César romano.¹²⁹

Pronto otro «César» se les colaría a los franceses como «latino», en el otro gran preludio tenso que precedió a la segunda de las Guerras Mundiales.¹³⁰ No sería otro que la intelectualidad rusa, que estaba labrando su pasado, como estamos observando, a través de unas raíces muy similares. Francia acabaría expresándose con estas palabras, ya en los tensos años treinta:

La música de la cultura eslava [...] ha servido como aliado para la Europa latina. Sus fuerzas han contribuido a derrocar la autoridad de la música alemana. Una evaluación del pasado reciente nos permite llegar a esta conclusión con precisión suficiente como para considerarlo un hecho histórico. El lazo entre la música francesa y rusa no era tanto un asunto de dogmas e inclinaciones estéticas del compositor; era más bien consecuencia del conflicto entre dos

¹²⁷ R. MITCHELL: «How Russian is Wagner...?», pág. 55.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 66.

¹²⁹ «Jean Moréas était lui même un grec. Sa secrète pensée devait faire allusion à toute autre chose que l'héritage physiologique de la race, Moréas songeait à l'antique patrimoine spirituel hérité de Rome et par Rome d'Athènes. [...] Dans toutes ses élites scientifiques, politiques, morales, la latinité était tellement consciente et prédominante que le César germanique lui-même revendiquait un titre de César romain ». Publicado en 1922, consultada la edición online en: <<http://maurras.net/textes/196.html>> el 11/VII/2015.

¹³⁰ Cf. S. LLANO: *Whose Spain...?*, pág. 41 y ss.

culturas: la latina y la germana, opuestas radicalmente la una a la otra [...]. La música rusa, joven y vigorosa, con su novedad bárbara y fresca, fue atraída hacia este contexto. Saneó la sección musical de Europa latina, despertando en los franceses el reconocimiento de sus propias características naturales.¹³¹

2. El cante jondo como cimiento de la vanguardia rusa

Pedrell ya se refirió a la música rusa como «música moderna» en *Por nuestra música*¹³² y así siguió haciéndolo en la prensa española. No le faltaron palabras tras el huracán Cui, y sus palabras se hicieron más virulentas alrededor de las fechas en que *Les ballets russes* llegarían a España: 1916.¹³³

Las plumas que incentivaron este movimiento fueron tanto las de periodistas como Fernández Catá,¹³⁴ Matilde Muñoz¹³⁵ como de músicos como Joaquín Turina.¹³⁶ Hicieron hincapié, los menos radicales, en la importancia que lo ruso había tenido para la formación del concepto de «lo nacional». En palabras de Turina –algo insufladas por las mismas fuentes de las que bebió Soubies–:

Hoy cada nación ha de tener su sello propio, su carácter distinto a las otras y para ello busca su fundamento en el canto popular. Este acontecimiento partió de Rusia iniciado por Glinka [...]. España no debía ser menos que sus compañeras y, fiel reflejo de Rusia, inició también su movimiento musical un siglo más tarde, es verdad, pero no con menos brillantez en la figura de Albéniz [...].

Los aires de música moderna que traían los vientos del norte no fueron suficientes para la ideología española. Pronto despuntó un uso mucho más drástico del marco teórico ruso. Los españoles les pagaron con la misma moneda a los rusos:

¹³¹ «Slav musical culture [...] served as an ally of Latin Europe. Its forces contributed to overthrow of the authority of German music. A survey of the recent past enables us to arrive at this conclusion with sufficient accuracy and to state it as historical fact. The bond between French and Russian music was not so much a matter of composer's aesthetic tenets and leanings in any particular direction; it was rather a consequence of the conflict between two cultures – the Latin and the German– radically opposed to each other [...]. Russian music, young and vigorous, with its barbaric novelty and freshness, was drawn into the context. It impregnated with health the musical section of Latin-Europe, arousing Frenchmen to a recognition of their own natural features [...]». Arthur LOURIÉ: «The Russian School», *The Musical Quarterly*, vol. 18, nº 4 (1932), pp. 519-529: 519.

¹³² Felipe PEDRELL: *Por nuestra música*. Univ. Autònoma de Barcelona, 1991, pág. 34.

¹³³ *Los ballets russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick; Antonio Álvarez Cañibano (eds.): Granada, Madrid, Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.

¹³⁴ Alfonso HERNÁNDEZ CATÁ: «Modesto Mussorgsky», *La Lectura*, I/1914, pp. 253-264.

¹³⁵ Eva GONZÁLEZ BULLÓN: «Matilde Muñoz: primeros escritos de crítica musical», *Síneris: revista de musicología*, nº 17 (2014), <http://www.sineris.es/matilde_munoz_primeros_escritos_de_critica_musical.html>, consultado el 10/VII/2015.

¹³⁶ Joaquín TURINA: «Musicalerías. La música española», *La Correspondencia de España*, 26/VIII/1912, pág. 7.

una relación interna, impregnante, fue la que recibieron los rusos en –¿justo?– precio a tantos años de relación unidireccional.

2.1. Echando raíces

In war, in religion, in science, in their prosperity, and in their decay, the Arabians press themselves on our curiosity

Edward Gibbon

Durante la guerra Diáguilev y su compañía emprendieron un viaje por la España neutral. Los conocidos efectos que tuvo al gira de *Les ballets russes* por España confirmaron el surgimiento de lo que en España venía ya llamándose «música moderna» y lo importante que había sido la unión de lo eslavo-hispano –aunque trascendió más en España que en Rusia– para la creación de obras como *El sombrero de tres picos* en 1919.¹³⁷

Las anotaciones presentes en el *Boris Godunov* de Músorgski o el *Tratado de orquestación* de Rimski-Kórsakov presentes en el Archivo Falla de Granada demuestran este hecho, además de las afinidades que encontraron los propios autores o la colaboración de ambas naciones a la llegada de *Les ballets russes* a España, que se prolongó en el tiempo a través de estrenos de fragmentos como *La vida breve* o *Pepita Jiménez* en Rusia.¹³⁸

Junto a ello, la soñada conexión entre ambos folclores se materializaba en opiniones esta vez emitidas por músicos españoles. Escribía así Falla a Vladimir Alekséyev:

Es muy amable de su parte haberme enviado estos ejemplos de la música asiática. Me he alegrado mucho de recibirlos y se lo agradezco cordialmente. Ya conozco la bella música del Príncipe Ígor, que he oído en París durante las actuaciones de los Ballets Rusos. Me ha sorprendido la similitud que he descubierto entre esta música y las canciones populares andaluzas no sólo desde el punto de vista del carácter melódico, ritmo y modalidad, sino desde el punto de vista de la sensación melódica general. Observo la misma similitud en las danzas caucásicas que Ud. me ha enviado y que me han interesado mucho.¹³⁹

Seguramente la primera referencia sea la partitura de *Asia central*, de la que se encuentra un ejemplar en el Archivo Falla,¹⁴⁰ que tantos quebraderos de cabeza le había dado al mismo Borodín. Por otra parte es curioso –quizás adelantado por alguna de las cartas que le envió el mismo Alekséyev– que Falla realice la misma identificación

¹³⁷ *Los ballets russes de Diaghilev y España...*

¹³⁸ Irina KRIAZHEVA: «Manuel de Falla en Rusia», *Biblioteca Digital Cervantes* <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/kriazheva.pdf>>, pp. 1-6. Consultado el 6/VII/2015.

¹³⁹ Carta de Manuel de Falla a Vladimir Alekséyev, 14/VII/1914, Museo Estatal de Cultura Musical M. I. Glinka, F. 191, N° 137. Citado en: I. KRIAZHEVA: «Manuel de Falla en Rusia...», pág. 3.

¹⁴⁰ Signatura ER 1987.

que había reseñado antes Balákirev en sus cartas con Stásov. El cancionero de Balákirev se encontraba en España, y al menos que conozcamos, en manos de Pedrell o algún discípulo suyo, enviado por César Cui. Allí podría haber analizado con detenimiento las canciones del Cáucaso que se sugieren en el texto.

Estas afinidades no se limitaron a ser meras coincidencias, sino que fueron aprovechadas aún más allá. Glinka se pasó de ser aquel «maestro de capilla ruso» que reseñaba la prensa de los años 40 en «padre y fundador de la escuela orientalista eslava». El «historicismo» de Lorca –no sabemos si ayudado por Falla– llegaba aún más lejos:

[Glinka] estaba impresionado por los cantos de la inmensa Rusia y soñaba con una música natural, una música nacional, que diera la sensación grandiosa de su país. [...] Hizo amistad con un célebre guitarrista de entonces, llamado Francisco Rodríguez Murciano, y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos, y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad, nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros.¹⁴¹ Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente.¹⁴²

Así pasaba la escuela española, de un plumazo, a ser la «inspiradora» de aquella que estaba azotando Europa. No se trataba de una música cualquiera, sino de aquella que había soñado Lorca: el producto de los acordes del inocente y *granaíno* Murciano. Se daba así la vuelta al argumento de los panfletos analizados en el apartado anterior: la escuela rusa ya no salía de la nada, sino que hundía sus raíces en España, la música que tenía todos los visos de despuntar.

Claro está, la escala, la escuela y la ópera rusa estaban ya fundadas desde bastante tiempo antes de que Glinka llegara a España, cuya vuelta, al margen de *Kamárinskaya*, significó la ruptura de escuela rusa «con la misma intensidad con la que odiaba los inviernos de su país».¹⁴³ Ciertamente es que el 21 de marzo de 1922 Falla se retractó de algunos de los excesos que había dicho su compañero en boca suya, limitando la influencia de España a la música sinfónica. En parte este manifiesto estaba condicionado por la necesidad de fondos para el cante jondo que reclama en dicho escrito, lo que le llevaba a magnificar la importancia de la materia en cuestión.

¹⁴¹ La escala de tonos enteros estuvo presente en *Ruslán y Liudmila*, de 1842, tres años antes de la llegada de Glinka a España en 1845.

¹⁴² Federico GARCÍA LORCA: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo” [Conferencia leída en el “Centro Artístico” de Granada el 19 de febrero de 1922]», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del «cante jondo»]*. <http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>, consultado el 11/VII/2015.

¹⁴³ Citado en: Francis MAES: *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. University of California Press, 2006, pág. 11, cf. capítulo IV.

Con todo, una gran diferencia se establecía entre la unión creada por los rusos y aquella que refabricaron los españoles de los años 20. Para los rusos la unión aparecía casi de manera fortuita, llegada de un pasado ancestral casi imposible de vislumbrar, casi como los «fantasmas» de las zarinas que llegaron no se sabe cómo desde el extranjero y seguían brotando en las escenas de las óperas,¹⁴⁴ en concordancia con un romanticismo decimonónico ni siquiera desempañado, sino que avivado, por el calor del realismo. En España la generación de folcloristas y los numerosos movimientos regionalistas demandaban pruebas fehacientes a pesar de la incorrección de casi todos los datos que emitían.

Lo más importante era la perspectiva: para los rusos el hermanamiento de ambas naciones era *coincidencia*, o al menos *ancestral*, incalculable. Bajo el punto de vista de los teóricos hispanos era prueba de la superioridad de su fuerza folclórica, en este caso andaluza y sobre todo de un hecho que se debía hacer indiscutible: su capacidad inherente de crear «música moderna».

La divinización del flamenco como género se efectuó de manera definitiva tras la Primera Guerra Mundial, y, sobre todo, el paso de *Les ballets russes* por España y su atracción hacia el sur de Andalucía –por donde viajaron, casi al modo de Glinka, sobre un burro, los miembros de la compañía–. Alrededor de 1919 proliferaron artículos de Pedrell ensalzando al Murciano y la visita de Glinka a España, en su mayor parte obtenido a partir de las fuentes de Mariano Vázquez –algo modificados, como hemos visto– y que aprovechaban el contacto directo de Glinka con el maestro.¹⁴⁵

Formaba parte de la estrategia de Lorca el promover un andalucismo consciente en oposición a la cultura «castellanista» de la Generación del 98.¹⁴⁶ La generación siguiente a «la gran catástrofe» iba reclamando poco a poco esas raíces orientalizantes tan denostadas a lo largo del siglo XIX. Halos de esta tendencia se dejaban sentir prematuramente en los escritos de Francisco de Paula Valladar sobre música árabe,¹⁴⁷ futuro editor de *La Alhambra* a partir de 1898, plataforma que Pedrell usó para difundir sus ideas desde 1902.¹⁴⁸

Del cálido viento proveniente de África para alumbrar al flamenco tampoco les comportaba ninguna duda. Decía Lorca:

¹⁴⁴ Inna NARODITSKAYA: *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012.

¹⁴⁵ Felipe PEDRELL: «F. Rodríguez “El Murciano”», en *La Correspondencia de España*, 20/IV/1919, pág. 6.

¹⁴⁶ S. HANDLEY: «Federico García Lorca and the 98...», pp. 41-58.

¹⁴⁷ Francisco de Paula VALLADAR: «Las canciones árabes», *La Alhambra*, 10/I/1884, pp. 6-8, *et al.* En este volumen se reproduce una canción árabe para canto y piano al final de la publicación.

¹⁴⁸ Francisco J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ: «Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)», *Revista musicológica*, nº 16 (2006), pp. 117-148.

El acento morisco suena en todas las bocas de la gente. Viene viento de África, cuyas brumas podemos ver a simple vista. No hay duda de que aquí existe un esquema de nostalgia que es antieuropeo.¹⁴⁹

Por fin existía y se proclamaba a los cuatro vientos esa África que comenzaba más allá de los Pirineos, y necesitaba, curiosamente, también a Rusia como complemento.

De hecho, de todas las filiaciones que barajó Pedrell a lo largo de su vida para la música hispana, Manuel de Falla eligió una a la hora de su presentación en el concurso del cante jondo:

[...] el hecho de persistir en España en varios cantos populares, el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha [...] nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos.¹⁵⁰

El sustrato se convertía así en bizantino. Sin embargo, a pesar de la elección de estas palabras de su maestro, Falla no parece estar del todo de acuerdo en este punto:

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?¹⁵¹

Y es que uno de los elementos fundamentales de estas teorías, más que el Bizancio de Pedrell era similar a la voluntad de Rusia: cortar España del mapa y situarla en un lugar más adecuado: a Oriente, en el Oriente de Rusia. El elemento que resultará determinante para que esa melodía («bizantina») y esos ritmos («árabes») se conviertan en *jondos* es el gitano, el tercer factor enumerado por Falla. Proveniente de ese Oriente lejano y misterioso, Lorca lo colocaba exactamente en India, apoyado en ciertas partes también por el texto de Falla. El comerciante indio que acudía a la comitiva de *Sadkó* de Rimski-Kórsakov, o aquella bayadera que se trasladaba hasta los Teatros Imperiales de llegaron a atisbar, en estas relaciones diplomáticas de la ficción, también al reino español.

Ese carácter que Falla resume como propio del cante jondo, aunque se encontrara en el sustrato de todas las civilizaciones que compartían estas raíces era una suma de:

¹⁴⁹ S. HANDLEY: «Federico García Lorca and the 98...», pág. 52.

¹⁵⁰ Manuel de FALLA: «La proposición del “cante jondo”». Artículo publicado en El Defensor de Granada el 21 de marzo de 1922», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del “cante jondo”]*. <http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>. Consultado el 11/VII/2015.

¹⁵¹ *Ibid.*

- La presencia de modos (no los litúrgicos, sino un sistema –lo que hoy llamaríamos modal– basado en tetracordos, incluso con microtonos). Falla lo denomina «modulación por enharmonía», que conlleva, asimismo, *portamentos* vocales
- Ámbito reducido (de sexta)
- Aparición de fórmulas de recitado con apoyatura superior e inferior
- Implicación del significado del texto en la música, factor que determina la ornamentación
- Intervención del público en el hecho musical (palmas, taconeados)

Falla concluye, por tanto, que:

Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849) [*sic*], fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos [el grupo de los Cinco]. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero [el más antiguo, emparentado con la *siguiriya*] y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus cantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.¹⁵²

Aquella Lola de Granada, por lo que hemos conocido a lo largo de esta tesis doctoral, sí llevó a Rusia algunas cuerdas de recitado bastante sencillas y sin atisbo alguno por parte de Glinka de querer plasmar ornamentación vocal. A ella se superponían en el *Cuaderno* de Glinka, sin distinción por parte del *fino* oído del ruso, canciones de salón heredadas del anciano Manuel García. Y qué decir de la producción del ruso, que bebió más del folclore «castellano» para sus obras que de ningún otro. Al margen del famoso «Punto moruno» sus oberturas se componen básicamente de temas de jotas y seguidillas recogidas de esa árida meseta a la que se enfrentaba esta nueva generación. La verdadera complejidad que Glinka no supo plasmar fue aquella de la guitarra del Murciano, carente de esa idealización de la voz cantada en que insistían Falla y Lorca, sino más bien de un virtuosismo técnico elevado, acorde a su condición social. Otros mitos se extendían –éste seguramente proveniente de Salazar–, como el de la composición de la segunda obertura de Glinka en una imaginada estancia en Granada en 1849.¹⁵³

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Coincidiendo con la visita de *Les ballets russes* a San Sebastián se estrenó por primera vez en España los *Recuerdos de una noche en Madrid* de Glinka, según Salazar –y probablemente difusor del mito– compuestos en Granada en 1849, aunque según su parecer carentes de gran interés. *cf.* Adolfo SALAZAR: «Los bailes rusos en San Sebastián», *Arte Musical. Revista Iberoamericana*, 15/IX/1916, pp. 1-2. Más tarde Falla insistirá en la mítica composición de la obra en Granada.

Al andalucismo reinante se incorporaba una perspectiva pedrelliana que separaba drásticamente lo «culto» de aquello que sonaba a esa denostada «Andalucía de pandereta», imponiendo un aura *distintiva* —normalmente primitivista o simplemente *extranjernacionalizante*¹⁵⁴— del hecho en sí. Se hablaba así del *Scheherezade* de Rimski-Kórsakov, que también sonaba algo hispana al oído del crítico finisecular Francisco de Paula Valladar:

He rebuscado estudios críticos acerca de sus obras y nada he hallado firme, definitivo, solemne; porque es el caso [...] que en los cuentos que la sultana recita al rey para salvar la vida de las mujeres del harem, acusadas de infieles, hay tanto español, más bien dicho andaluz, que la «suite» parece escrita después de un detenido estudio de nuestros cantos populares tan destrozados y maltrechos por las perniciosas influencias del «flamenquismo» [...] y no menos por todo ese torbellino de tangos y danzas americanas que hace algunos años se nos metió por las puertas de España.¹⁵⁵

Los compositores españoles no se vieron influidos exclusivamente en la técnica compositiva. El calado vino sobre todo ideológicamente: la estrategia para triunfar en Europa era idéntica a la de *Les ballets russes*, cuyo éxito de su lado más oriental a la hora de hacer propaganda era ya indudable. Nótese además, que la aversión «por todo ese torbellino de tangos y danzas americanas que hace algunos años se nos metió por las puertas de España» era compartida, de alguna manera, por los rusos, que habían dejado de lado esa parte de la exportación española, quién sabe si debido a una intuitiva desconfianza acerca de su «veracidad».

De las características apropiadoras de lo «no-civilizado» por parte de los rusos eran muy conscientes en España:

Para combatir al invasor civilizado, los formalismos y burocracias que llegan de Occidente, [Balákirev y Rimski-Kórsakov] corren a buscar su salvación en Oriente: piden ritmos y modos al Cáucaso, melodías jamás oídas, poesías de fuego a Persia y al Turkeistán, que poseen una característica de color opuesta a las formas importadas de los cenáculos de Leipzig o Viena. Afirmaban así los lazos de unión del pasado entre Rusia y Asia, y los dos autores músicos de *Scherezada* y *Thamar*, al confundir sus aspiraciones con las de sus aliados, salvajes, sí, pero refinados, no tanto invocaban y pedían una ayuda extranjera sino que se rebelaban contra la invasión e imposición del arte. Se sentían más rusos aceptando afinidades de formas orientales, ideas y tendencias que caldeaban el nacionalismo de raza elevándolo a regiones hasta entonces desconocidas.¹⁵⁶

Felipe Pedrell con esta afirmación se acerca en mucho a la realidad que hemos querido expresar con nuestra tesis, e incluso es afín a las opiniones de otros investigadores: el afán de Rusia por volverse asiática para construir una identidad

¹⁵⁴ Dígase de lo nacional visto desde una perspectiva extranjera. La reina Catalina la Grande fue de las primeras extranjernacionalizadoras, aprovechando su proveniencia germana para crear un aura que la convertía, como a sus antecesoras, en más rusas aún.

¹⁵⁵ Francisco de Paula VALLADAR: «Los conciertos de este año», *La Alhambra*, 31/X/1916, pág. 471-474: 472.

¹⁵⁶ Felipe PEDRELL: «De la música rusa. Tendencia actual de los “Cinco”», *La Alhambra*, 30/VI/1919, pp. 346-349: 348-349.

nacional diferente.¹⁵⁷ Eso sí, estas aseveraciones estaban claramente dirigidas hacia la última frase «elevar el nacionalismo de raza» a través de la fabricación de un producto que, como el que deseaba Pedrell, tuviera vinculación con el pasado, pero un pasado distintivo –del que también gozaba España– de aquél que se recreaba en Centroeuropa.

Pero no era el pasado el único que debía poseer este entronque. Un presente muy bien definido, el de la música rusa, debía todo su éxito a España. Y en los periódicos se leía:

Falla nos dice que si Glinka no hubiera venido a España la orquesta moderna no sonaría hoy como suena. [...].¹⁵⁸

3. El círculo... ¿cerrado?

Falla, Lorca y su generación se impusieron como objetivo primordial dignificar el «cante jondo», distinguiéndolo del burdo flamenco y legitimando su utilización como base para la creación de una «música moderna». ¡Incluso! Esa música moderna a partir de material español había sido forjada, ante la ignorancia de los empresarios españoles, en la otra parte del mundo y era objeto de los elogios de toda Europa: Rusia. Desde sus escritos, significaban la culminación de un proceso comenzado por Pedrell y que tenía como fin la creación de una música nacional.

Los nexos «históricos» que construyeron fueron varios. Citando la referencia que tuvo más repercusión en prensa por su relación con el Concurso del Cante Jondo, Falla subdividía las raíces de la música hispana en diversos estadios: cantos mozárabes, provenientes Bizancio; ritmos árabes, de África; y, el elemento más huidizo, lo indio, el ingrediente más misterioso y lejano.

Rusia, a la hora de definir su música se basó en distintos paradigmas, desde Glinka hasta el programa intencionado de Stásov y Balákirev. En ocasiones los distintivos que asignaron a su estilo coincidían con estos elementos que prefabricaron los españoles a comienzos del siglo XX. Y es que la referencia a Bizancio como factor mítico unificador entre Oriente y Occidente no fue un invento del fin de siglo. Catalina la Grande había viajado a Crimea, tierra de Ifigenia, con una gran comitiva, rindiendo homenaje a la mitología griega madre de la rusa, justificando su ocupación *de facto*.

Al margen de lo bizantino, lo árabe formaba una parte esencial de la música rusa. Borodín descubría, no sin asombro, semejanzas entre las *qasidas* y las canciones del

¹⁵⁷ Marta RODRÍGUEZ CUERVO: «Lo español en la música rusa», *Clave. Revista cubana de música*, vol. 8, nº 1 (2006), pág. 24.

¹⁵⁸ Edgar NEVILLE: «Falla y la música popular», *La Época*, 8/VII/1922, pág. 5.

Cáucaso –territorio que consideraban culturalmente ruso–, y de un modo similar Falla tomaba los ritmos árabes como claros orígenes de la variedad intrínseca al cante jondo. Arabia, ese gran concepto ligado al Islam, englobaba para ambos bandos el símbolo de la sensualidad, tan bien aprovechada a la hora de satisfacer el atractivo de los países occidentales.

Pero existe un tercer factor, no exento de misterio. Falla lo denominó indio. Glinka decía que «lo habían traído aquellos pueblos del Este», pero con ellos no sabemos si se refiere a los tártaros –desde el siglo X abrazando la religión islámica– o los escitas, cuya orientalidad nunca había superado los límites del actual Kazajstán. Un halo de fantasía, como aquella que necesitaba Catalina la Grande para subir en jerarquía, se hacía aquí muy evidente. Glinka señalaba que había algo que unía a los dos pueblos, algo tan indeterminado como «su melancolía», que se dejaba escuchar «incluso, en la alegre Andalucía». Falla responsabilizaba a este pueblo, que había llegado a la península a través de la etnia gitana, de amalgamar los caracteres bizantinos con los árabicos. Ambos dejaban estos rasgos sin precisar, y con pocos deseos de hacerlo para mantener la necesaria aura.

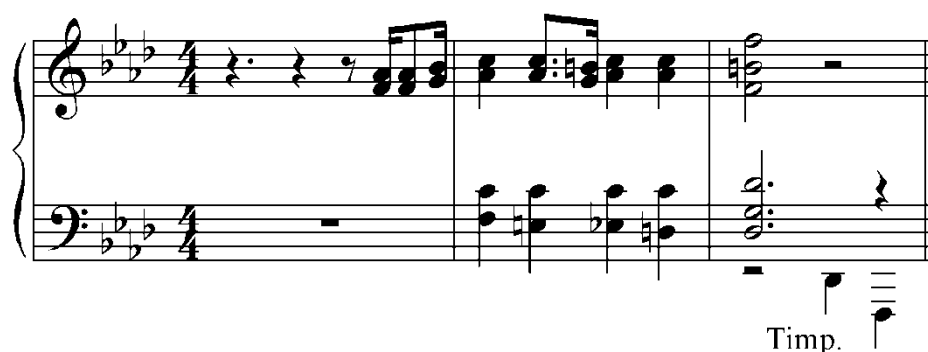
Las diferencias que se establecieron entre los métodos de filiación del siglo XIX rusos e hispanos son notables. Rusia asimiló España como una parte más de su Oriente, pero mucho más amable que los enemigos de frontera. Las coincidencias entre ambos folclores se remitían a un pasado lejano, legendario, que no implicaba ninguna connotación política más allá de aquella de buscar referentes para mostrar sus diferencias culturales respecto a Centroeuropa. Era un vínculo, si se puede utilizar el término, casi cariñoso, un guiño a un compañero de desgracias.

El caso de España fue distinto. La «escuela moderna rusa», esa que estaba revolucionando Europa, estaba creada según el aparato teórico de la vanguardia hispana a partir de la esencia del cante jondo. Había incluso una fecha de comienzo, por supuesto inventada: 1849, el momento en que Glinka habría compuesto en Granada la *Segunda obertura española*, la única que contiene los toques andaluces del conocido «El paño gitano». Estos toques podrían haber rondado a lo largo de toda la península durante más de medio siglo. El Murciano, aquel guitarrista legendario, había insuflado lo español a Glinka. *Deo gratia* Falla y Lorca desconocían que, a partir de una versión de dicho fandango, Balákirev realizó una de sus primeras obras con los rasgos que definieron los primeros años de una generación, entre ellas la escala zíngara. Aun así los ecos de la guitarra del Murciano siguieron resonando en sus oídos al escuchar las obras de los rusos, mucho más habituados al sonido de la estilizada jota aragonesa.

La amistad *correspondida* de España y Rusia comenzó en una relación casi de igualdad y voluntad real de ayuda, como se transmite a través de las misivas que intercambiaron César Cui y Felipe Pedrell. La equidad se mantenía, relativamente, en los panfletos difundidos por Soubies. Aunque Pedrell reconociera vínculos con Rusia, no llegó a los extremos del Falla de 1922, estableciéndolos de una manera más fortuita, cariñosa, que impositiva. Quizás, y hasta la casi ruptura de sus relaciones –

probablemente por el asunto de no poder estrenar *Los Pirineos* en los Teatros Imperiales—,¹⁵⁹ fue el momento de mayor acercamiento de ambas visiones. Las cartas dejan traslucir una voluntad de ayuda mutua, de coincidencia estética en prácticamente todos los puntos que va más allá de las conexiones míticas entre antiguas poblaciones que se habían realizado antes y después.

Cui, en un momento determinado, y en una actitud muy de vanguardia, enviaba a Pedrell el dúo «Ah! Quel plaisir d'être soldat!» de Boïledieu, utilizando el estilo de armonización que había encontrado coincidente con Pedrell, el otro guerrero por la música nacional del otro lado del mundo. «Lo cantaremos en dúo, apretando un poco los dientes, pero con entusiasmo, queriendo decir: ¡que el diablo se lleve a los empresarios que entran en bancarota!».¹⁶⁰



Ejemplo inserto en la carta de C. Cui a F. Pedrell, 19/v/1894.

Ese Cui familiarizado con la guerra parecía estar prediciendo que la lucha por lo nacional no iba a ser fácil. Y añadimos nosotros: aparecerían tácticas casi de preguerra, como la búsqueda de ancestros de raza para justificar las alianzas y la superioridad artística de géneros aparentemente populares.

No se ha encontrado constancia de que los rusos guardaran rencor del pequeño desliz que cometieron Falla y Lorca a la hora de ensalzar el papel de España en la conformación de la vanguardia rusa. Tampoco pareció importarles que lo realizaran en un momento en el que las influencias musicales de la escuela rusa estaban ayudando a construir el estilo español, con especial influencia sobre Falla.¹⁶¹ De hecho, y aunque esto sobrepase los límites de la investigación, compositores soviéticos

¹⁵⁹ C. ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui...».

¹⁶⁰ «Nous les chanterons en duo, en grinçant un peu les dents, mais avec enthousiasme, ce qui veut dire : que le diable emporte les impresarios qui font faillite », Carta de C. Cui a F. Pedrell, 19/v/1894 (17).

¹⁶¹ En el Archivo Falla de Granada, además de las anotaciones sobre *Boris Godunov*, se encuentra el *Tratado de orquestación* de Rimski-Kórsakov, *Kamárinskaya* de Glinka, fragmentos de *El príncipe Ígor* y obras de cámara provenientes del círculo de Beliáyev, especialmente de Glazunov.

como Shostakóvich siguieron la estela del gusto por lo español, correspondidos esta vez por Sorozábal.¹⁶²

En recompensa al favor que Rusia le hizo a la vanguardia española, que finalmente recorrió el camino del éxito, Falla no pudo sino rendir un homenaje a tantos años de relación. En 1922 don Manuel atendió a una petición de Ricardo Baeza, quien formaba parte de una primigenia Sociedad de Naciones. Baeza socorría a los más de dos millones de refugiados rusos que habían tenido que abandonar su nación de origen, o bien debido a las guerras bolcheviques o a la propia Primera Guerra Mundial.¹⁶³

Para la ocasión Manuel de Falla decidió armonizar la *Canción de los remeros del Volga*, cuyos ingresos por su publicación fueron destinados a socorrer a los emigrados rusos. La fuente rezaba que se trataba de la composición que cerraba el cancionero de Balákirev. La conexión, como ya hemos conocido a través de este trabajo de investigación, podía ir más allá. En sus relaciones con Vladimir Alekséyev Falla quizás tuvo acceso a esos documentos en que Balákirev ligaba el folclore ruso y español a través de dos importantes canciones: el *Paño moruno* y la citada *Canción de los remeros del Volga*.

A la espera de encontrar la documentación exacta que obtuvo Falla, queda abierta la intriga de si don Manuel trató de completar el círculo de homenajes que se había iniciado desde Rusia, o si se trata de una feliz coincidencia. Al fin y al cabo, *La canción de los remeros del Volga* se trataba de todo un símbolo, extendido a través del cuadro de Iliá Repin, pero esta vez había que rebuscarla en el *Cancionero*: se trataba de la última composición.

¹⁶² Javier SUÁREZ PAJARES: «Pablo Sorozábal, Tomás Luis de Victoria y la séptima de Shostakóvich», en Javier Suárez-Pajares, Manuel Del Sol (eds.). *Tomás Luis de Victoria: estudios*. Madrid, ICCMU, 2013, pp. 555-579.

¹⁶³ Juan Antonio GONZÁLEZ FUENTES: «El *Canto de los remeros del Volga* y Balákirev y Manuel de Falla», 2010, <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=1290>>, consultado el 2/VIII/2015.

CONCLUSIONES

I. Para Rusia España no fue un referente cualquiera. El estudio de su evolución musical confirma que no se asemeja a ninguno de los modelos que se suelen exponer a la hora de tratar temas como el Orientalismo. España no constituyó el Oriente de Rusia. Y con Oriente no nos referimos a su posición en el mapa, sino lo que es más importante: el Oriente tratado desde un punto de vista meramente ideológico tal y como fue conceptualizado por Said.¹

El filtro por el que llegaban las formas musicales al mundo de los zares era Francia, para quien España sí constituía un Oriente muy claro.² El momento de mayor trasvase, los comienzos del siglo XIX, coincidió con los años en que Rusia trató con mayor familiaridad a España debido las luchas casi simultáneas que había recibido Napoleón desde ambos lados de Europa. El pequeño guiño que Catalina II envió a España, atisbando su folclore y abriéndose a la cultura del Siglo de Oro, respondía al enfriamiento progresivo de las relaciones con Francia hasta su cierre completo tras el estallido de la Revolución Francesa. Aunque más tarde las relaciones se reanudaran, España siempre quedó como ese amigo cómplice del otro lado de Europa.

El salón fue el primer foco en el que lo hispano comenzó a entremezclarse con el estilo ruso. Era un ambiente en el que rara vez se dejaban traslucir canciones de otros folclores que no fueran propios. Con «propios» nos referimos a aquellos que *ellos* consideraban como tales aunque no lo fueran del todo, tema especialmente peliagudo en las zonas fronterizas. Ocurría así en regiones del Cáucaso o la Pequeña Rusia, zonas fronterizas y beligerantes, cuyos rasgos permanecen casi indistinguibles, entremezclados en el estilo de la romanza rusa.

La sonoridad española despuntaba en estos lugares, al igual que su ambientación romántica llenaba las páginas de escritores como Pushkin. Pero se trataba del romanticismo de principios de siglo: liberal y poderoso, que toma al bolero no como danza sensual, sino como símbolo de masculinidad relacionado con las polonesas, tan militares como aristocráticas. La voz cantada narraba, al mismo tiempo, historias que hacia los años 40 comenzaron a identificarse con las canciones del Cáucaso, introduciendo una mitología y una forma de narrar que comenzó a formar parte de un tópico que tampoco prescindía de los adornos hispanos. La traducción de los poemas que se convirtieron en canciones de estilo hispano, inéditos en su mayor parte en lengua castellana, constituye una importante aportación para el estudio de las relaciones entre ambas culturas.

¹ Edward W. SAID: *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002.

² Léon-François HOFFMANN: *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961.

II. En 1845 Mijaíl Glinka partió hacia París con la intención de dar a conocer sus obras y recuperase de sus dolencias de salud, pero pasó tan cerca de esa España soñada en sus canciones que no pudo evitar dar el salto. Su intención era traer el misterio de la música española intacto, sin pasar por ese filtro parisino que impregnó el resto de su producción musical a partir de ese momento. El aventurero Liszt, quien admiró *Ruslán y Liudmila*, se le había adelantado por un año, y Glinka no dudó en seguir sus pasos.

Frente a la alabanza soviética de la originalidad de las fuentes de Glinka, tomadas «directamente del pueblo»,³ un estudio detallado ha permitido conocer cuáles fueron, dónde las tomó y, a lo que más énfasis hemos dado: en qué contexto. El resultado no ha sido el anticipado por la historiografía tradicional. Frente a lo establecido comúnmente, lejos de relacionarse con «gente del pueblo», Glinka pasó la mayor parte del tiempo entre estudiantes de clase media-alta y frecuentó los grandes teatros. Si tuvo contactos con gitanos del Sacromonte fue porque unas primitivas «excursiones organizadas» muy cercanas a las nociones del espectáculo preparado –o flamenco– se lo permitieron. Es cierto que viajó en las incomodísimas tartanas, forzado por su situación económica, y no parece que allí entablara relación musical con el pueblo más que en el volumen de sus consternados quejidos por la incomodidad –seguramente algo más elevados en Glinka–. Entre los primeros estudiantes con quienes entabló contacto en Valladolid, se encuentra, fortuitamente, el abuelo de Ortega y Gasset, José Ortega y Zapata, la primera y única fuente que hemos encontrado que atisbara desde la perspectiva española la figura de Glinka en España y sus «atolondradas» actividades.⁴ El único testimonio proveniente de las clases populares, siempre inserto en el ambiente urbano, fue aquel zagal a quien reunía en su casa para que le interpretara sus piezas, del que fueron fruto, seguramente, alguna de las versiones de las seguidillas apuntadas en el *Cuaderno* («Un pájaro picando...») y que más tarde sirvieron para la elaboración de su *Segunda obertura española*.

Sobre los motivos reales del viaje de Glinka, el análisis de su recorrido no parece dejarlos muy claros. Su intención primordial fue abandonar Rusia en un momento de crisis personal –su complicadísimo divorcio–. Resuelta esta situación, sumada a la pobreza de fondos –que le enviaba su madre, no muy religiosamente–, emprendió su viaje de vuelta en 1847. El cuidado con el que recogió la música española para utilizarla después es muestra del vivo interés hacia la cultura, de la que aprendió además el idioma. Habló, incluso, de la composición de una ópera con temas nacionales españoles que nunca se llegó a realizar.

³ Борис В. АСАФЬЕВ: *М.И. Глинка*. Ленинград, Музыка, 1978, [Boris ASAFIEV: *M. I. Glinka*]. La misma idea llegó a traspasar las fronteras e influir al mundo anglosajón: David BROWN: *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985.

⁴ José ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón: el Valladolid de 1830 a 1847, costumbres y tipos*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1984, pág. 202.

Glinka llegó con varias de sus obras bajo el brazo con la voluntad de que se escucharan en España. En Madrid compuso un primer esbozo de obra *española* para estrenar en *España*. Esta pieza, su *Jota aragonesa* de 1846, pudo haber sido interpretada en el Teatro del Circo, pero el estreno de un espectáculo de ballet impidió que hubiera copistas suficientes como para poder interpretar su obra. Glinka, aunque algo frustrado, emprendió alegremente su camino hacia el sur.

Respecto a los círculos más cercanos a las clases altas que pudieran ayudarle, el mejor contacto que consiguió fue Juan M^a Guelbenzu, quizás a través del todavía jovenzuelo Antonio Romero y Andía. Además de conservar en su fondo un número sorprendente de obras rusas, Guelbenzu estrenó el trío de *Una vida por el zar* en uno de los conciertos de familia en Palacio, que fue cantado por la ex regente María Cristina.

En el orden de prioridades del ruso parece que se encontraba en primer lugar recorrer en país. Es difícil dilucidar si iba en busca de aventuras, éxito o fuentes musicales. Con todo, su visión se aleja enormemente del romanticismo de sus contemporáneos.⁵ En el rastreo de sus pasos, ha sido de especial interés el caso de la mujer y su expresión en el mundo musical por necesidad social, confirmando las tesis que apunta Pilar Ballarín desde el campo de la historia.⁶

III. El *Cuaderno* que trajo consigo ha demostrado ser una fuente incalculable para el escrutinio de una instantánea de la España de mediados de los años cuarenta. En él se encuentran diversos géneros. Hay canciones de autor, como *La Colasa* de Iradier, proveniente del repertorio de un salón de la clase media de Valladolid. Pero también se incluyen coplas de fandango tomadas de otros salones muy diferentes, los de Granada y Sevilla, entre las que se registran obras de autor antiguas, como *El riquiriqui* de Manuel García. A estos salones acudían, por petición de los anfitriones, trocitos del Sacromonte. Su presencia, además de la descripción de los eventos en sus cartas, constituye una pieza más del puzzle para desvelar estos años tradicionalmente definidos como protoflamenco.⁷ A través de los documentos de Glinka se vislumbra una conciencia de espectáculo independiente y no de folclore. Ello permite que prácticamente sea posible eliminar el «proto» en estos años tradicionalmente considerados prematuros, sí en la definición de los géneros, pero no en su conceptualización. Esta afirmación constituye, de hecho, otra de las aportaciones de la tesis.

⁵ Un gran contraste lo constituye su compatriota, V. Botkin, quien viajó por España también en 1845. Vassili P. BOTKIN: *Lettres sur l'Espagne [par] Vassili Botkine. Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky*. Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1969.

⁶ Pilar BALLARÍN DOMINGO: «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación*, vol. 8 (1989), pp. 245–260.

⁷ José Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, 2005.

Aunque los materiales de Glinka en España hubieran sido ya editados bajo el nombre de *Los papeles de Glinka en España*⁸ el trabajo de esta tesis doctoral ha contribuido a ponerlos en contexto. Unos de los documentos más valiosos, ausentes de la citada publicación, se encontraba hasta el momento perdido: la *Rondeña para guitarra* de Francisco Rodríguez Murciano, en dos copias que Glinka había arrancado de su *Álbum* para regalárselas a Vladimir Stásov y Mili Balákirev.⁹ A pesar de que fuera editada años más tarde en España por su hijo –Francisco Rodríguez apodado Malipieri– la presencia de dos transcripciones diferentes, que Glinka se llevó a Rusia, permite un estudio detallado de los cambios y las capacidades improvisatorias del género. Las ediciones propuestas, al margen de testimoniar las variaciones, confirman las teorías expresadas hasta el momento de una guitarra a medio camino entre refinada y folclórica, sin llegar a la estilización posterior de Julián Arcas, lo que contradice, en cierta medida, los presupuestos que esta obra había suscitado hasta el momento.¹⁰

IV. La España que se llevó Glinka bajo el brazo en su *Cuaderno y Álbum* refleja un modelo de transmisión del folclore que ha podido analizarse tras un trabajo de comparación y e indagación de fuentes contemporáneas. La noción misma de folclore en estos materiales admite serias dudas e incide sobre la necesidad de replantear el concepto ligado a este término.

La mítica *Jota aragonesa* a partir de la que Glinka compuso su *Primera obertura española* –cuya primera versión quiso estrenar en Madrid sin éxito– resulta ser enormemente habitual en los salones madrileños. Numerosas ediciones calcan el conocido perfil melódico, identificado como «aragonés», sin haberse encontrado ninguna ligazón con su región de origen. Esa famosa guitarra de Félix Castilla de la que surgirían sus notas rasgaría unos sonidos más bien de salón de clase media-alta difundidos a través de los teatros o las ediciones. Nos decantamos así, hacia la desestimación del mito de que fuera una jota «popular» en el sentido más estricto del término, teniendo su génesis más que probable en las zonas urbanas, donde este repertorio era habitual, frente a las teorías vigentes hasta ahora en la historiografía.

⁸ *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio puteshestviiia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

⁹ Aunque lo mencionen A. ЛЯПУНА; А. ОРЛОВОЙ en: Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том I [подготовлен под наблюдением А.В.Оссовского. Комментарии А. Орловой, В. Богданова-Березовского и А. Ляпуновой]. 1952, pág 834 [A. Liapuna, A. Orlova: *Mijaíl Ivánovich Glinka: legado literario*] no estaban catalogados en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo donde, efectivamente, sí se encuentran ambos manuscritos. El primero, el que entregó a Balákirev, con la signatura 48-10.250/18 [ГПБ 3/ХІІ/1948, АКТ С-1391/105] y el segundo, de Stásov, bajo el nombre Испания F XII, nº 1. Agradezco personalmente al personal de la Biblioteca de San Petersburgo y, en concreto a Natalia V. Ramazanova, su inestimable ayuda a la hora de encontrar estos manuscritos.

¹⁰ Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía virtual*, vol. 25 (julio 2013), pp. 1-83.

El rastreo de las canciones vocales del cuaderno de Glinka también testimonia una enorme movilidad e intercambio de géneros, especialmente en las estrofas de jotas, fandangos e incluso seguidillas y boleros. El hecho de que jota y fandango compartieran versificación octosílaba permitía continuos intercambios, aplicándose, hasta Falla, distintas formas musicales a idénticos versos que en ocasiones se remontan al siglo XVII.

El *Cuaderno* refleja, por tanto, una España en la que es muy difícil distinguir cuándo el origen es «culto» y cuándo «popular»; cuál es la línea que separa el folclore.¹¹ Las fuentes de Glinka demuestran que el intercambio era constante, y que localidades más pequeñas como Valladolid estaban al tanto de lo que sonaba en la capital. También nos pone sobre aviso que una andaluza como Lolita, prácticamente analfabeta, mantuviera en su repertorio canciones de la época de García. Estrictamente, dada su transmisión oral durante casi más de cuarenta años, esta pieza sería mucho más folclórica que la jota aragonesa en manos de Félix Castilla.

V. Las obras que Glinka creó a partir de estos materiales, las dos oberturas españolas, fueron primordiales a la hora de configurar el estilo ruso. El hecho de calcar melodías provenientes de otro país las insuflaba del hálito de lo desconocido. Incluso, permitía jugar con la orquesta que Glinka había aprendido de Berlioz, haciendo incorporaciones personales. La repetición de la melodía y la transformación de su carácter a través de los timbres fue el pilar fundamental de la primera de las obras de la serie, la *Jota aragonesa*. La que hoy en día es considerada como la «madre» de la técnica sinfónica rusa,¹² *Kamarinskaya*, fue realizada a través del mismo procedimiento. Inauguró toda una escuela que llegó a su máximo apogeo a través de Rimski-Kórsakov, se difundió a través de Europa e influyó profundamente, cerrando el círculo, a Manuel de Falla.

La trascendencia de la *Rondeña* que atisbó Glinka –para el deleite posterior de Pedrell y Falla– había quedado eclipsada hasta el momento. Sin saber el mismo Glinka cómo salvar las dificultades de la pieza, se la donó a su joven alumno Balákirev, que compuso en 1856 a partir de ella el *Fandango-Étude*, que más tarde revisó dando forma a la *Serenata española* (1902). En esta tesis se presenta la edición de la obra original de Balákirev de 1856, inédita hasta el momento. Su importancia no se reduce a ser una de las primeras para piano obras compuestas por el autor, sino que sienta precedentes en su modo de componer, aprovechando la modalidad original de la obra para usar una

¹¹ David HARKER: *Fakesong: The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*. Open University Press, 1985.

¹² Francis MAES: *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. University of California Press, 2006.

de las escalas que más adelante se convertirá en una de sus favoritas, paradigma de lo que debía ser esa Rusia oriental: la aumentada o zíngara.¹³

VI. La complejidad de la sociedad rusa, especialmente a partir de los años 60, genera dos líneas divergentes a la hora de tratar la recepción de lo hispano. En 1861 los cambios que se estaban operando en la Rusia de los zares tuvieron su reflejo en la liberación de los siervos y el resurgimiento de una clase media-alta, todavía sin acceso al poder. En estos años inciertos se bifurcan dos puntos de vista hacia esa España lejana: los liderados por la aristocracia y aquellos que surgían de la mano de las nuevas clases sociales en ascenso.

Hemos optado por incluirlos en un mismo capítulo porque la presentación de los fenómenos de manera simultánea facilita en este caso la observación de los puntos de contacto o de incomunicación –primando casi siempre el primero sobre el segundo–. El mundo de la aristocracia –muy cercano a los zares– dirigía su mirada hacia el entretenimiento, en muchas ocasiones visto bajo el prisma del Antiguo Régimen: la idealización del pueblo y con ello del folclore.

Existen dos líneas de convergencia entre estos dos mundos que surgieron durante los años 1860-1900. En primer lugar el Orientalismo, que envolvió a ambos bandos en la década de los 80. El segundo, más discutible, es el nacionalismo. Decimos discutible porque sólo fue instigado de manera firme por el zar Alejandro III a partir de la década de los 90, mientras que los círculos liberales ya habían construido un lenguaje desde los 60 para definir culturalmente a su Rusia particular.

En los ambientes aristocráticos el género por excelencia fue la danza. El estudio de la música de ballet ha demostrado hasta qué punto los ligeros tópicos que adornaban las músicas de salón fueron trasladados para dar ciertos tintes de color. La música de ballet no profundizaba a la hora de la creación de los ambientes hispanos, algo más embrutecidos debido al uso insistente de la percusión, sello que imprimió el origen vienés de Minkus. Esta era no sólo necesaria para el ritmo sino signo prematuro de Orientalismo, y con ello suscribimos las teorías enunciadas por Ralph Locke.¹⁴ La inclusión de compositores ajenos al género del ballet a partir de la década de los 90 –Chaikovski y Glazunov– incentivó el afán por otorgar una ambientación coherente a los géneros. La aportación de Glazunov a *Raimonda* de unas boleras panaderas como producto de su viaje a España es un indicio más de las expresiones de folclorismo que resucitaron en estos años.

¹³ M. Frolova Walker lo considera uno de los parámetros fundamentales de su estilo, cf. *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007.

¹⁴ Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011.

VII. Mientras los zares disfrutaban de unas danzas que derivaban en su mayor parte de la música de salón, Balákirev y Stásov fueron los responsables de la creación de un estilo, el de los Cinco, que impregnó las obras de este conjunto de músicos durante las décadas de los 60 y 70.¹⁵ Su primer mito se basaba en Glinka, de ahí, entre otros motivos, que el viaje a España y la alta consideración que el maestro profesaba a esta cultura permaneciera a lo largo de los años. Leyendas como el de la similitud de las melodías caucásicas con las hispanas favorecieron que el mito perdurara, llegando, años más tarde a manos de Falla. Hemos introducido en el cuerpo del texto la traducción de una carta de Mili Balákirev a Stásov, que hasta ahora no había llamado la atención a los investigadores,¹⁶ que demuestra hasta qué punto estudió la relación de obras caucásicas con españolas y rusas con fuentes bastante significativas: *El paño moruno* era el ejemplo que utilizaba para lo español y para lo ruso la más que simbólica *Canción de los remeros del Volga*.

Y es que aunque hasta el momento no se abusara del potencial orientalista de lo español, ciertas composiciones aprovecharon esta corriente que venía directamente desde Francia. La ambigüedad de Borodín, que también insistió en ligar la canción rusa, esta vez a las costas del norte de África,¹⁷ genera que partes de su *Príncipe Ígor* tengan connotaciones hispanas. A ello también ayudaron las filiaciones de Balákirev, que hacían creer en la existencia de un único «todo» ruso, influido por un Orientalismo no definido geográficamente. La *Serenata alla spagnola* de Borodín también se distancia de la actitud academicista y pulcra con que se trataba el impoluto material hispano, en esta ocasión inventado. La política orientalista del gobierno de Alejandro II y más tarde de Alejandro III estaba en concordancia con estos ideales, y se transmite desde los Teatros Imperiales con obras como *Zoraida, la mora de España* de Minkus y Petipa. España seguía siendo cómoda a la hora de recurrir a una política colonial mal disimulada.

Sin dejar a un lado otras visiones, hemos considerado importante tener en cuenta el valor del mito de *Don Juan* y *El Quijote* a la hora de configurar una nueva música que más que caracteres hispanos llevó unos ideales que no podían ser separados de lo español. Ocurrió así con *Don Juan*, que había constituido todo un símbolo de liberalidad desde la era de Pushkin, reinterpretado tanto por Dargomyzhski (1868) como por Chaikovski (1878) con estos mismos halos de liberalidad, más sociales en el primero, más personales en el segundo. Por otra parte, hemos querido dar cuenta del «quijotismo» que surgía en la intelectualidad rusa

¹⁵ Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212.

¹⁶ Милий Алексеевич БАЛАКИРЕВ; Владимир Васильевич СТАСОВ: *Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым*. Огиз-Музгиз, 1935 [M. BALÁKIREV, V. STÁSOV: *Correspondencia entre M. A. Balákirev y V. V. Stásov*]. Mencionada, pero no transcrita, por Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Music and Nationalism...*

¹⁷ Gerald ABRAHAM: «Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin», *Music & Letters*, vol. 56, nº 3/4 (julio 1975), pp. 313-318.

encabezada por Turguénev. El resultado fue la obra sinfónica de Arthur Rubinstein *El Quijote*, que bebía, como él mismo, tanto de fuentes rusas como de alemanas.

VIII. El *Capriccio espagnol* de Rimski-Kórsakov se presenta como directo heredero de la tradición glinkiana, consistente en el valor orquestal de la yuxtaposición de melodías cortas y el juego que podía crearse entre ellas a través de un único parámetro: el timbre. La instrumentación y su exploración al máximo se pone en evidencia durante los años en que gestaba su *Tratado de orquestación*. Pero su ideología se alejaba de los métodos orientalizantes de los Cinco con la intención de que folclore hispano fuera tratado desde otro prisma: el academicismo. Éste se fue forjando a partir de su ingreso como profesor en el Conservatorio de San Petersburgo y la formación de un círculo alrededor de Beliáyev, admirador de la música de cámara. Un nuevo folclore «purista», más aún que el de Glinka, fue el que abrazaron tanto él como su discípulo Glazunov.

Y es que en lugar de recrear el estilo español sin basarse en fuentes reales, cosa que hicieron Borodín, Chaikovski o Minkus, la fuente directa volvía a ser primordial. Consideramos que esto fue preludio de la preocupación por el folclore y la música nacional que implicaría a Rusia y a España en el fin de siglo. Los cancioneros tuvieron un importante papel en ello, pero también los viajes *in situ* y la recopilación de piezas.

A este respecto, esta tesis doctoral abre la puerta al estudio del viaje de Glazunov a España, tan eclipsado historiográficamente por el de Glinka.¹⁸ Glazunov, principal alumno de Rimski-Kórsakov, viajó a la península en 1884 con el nuevo patrocinador de la música rusa, Mitrofán Beliáyev y, al igual que Glinka, también se llevó consigo un *Cuaderno*. Aunque todavía no se ha encontrado,¹⁹ muchas de las piezas que escuchó Alexander Glazunov en España están plasmadas en las obras que compuso a su regreso, en concreto la *Serenata española* y la «Danza española» de *Raimonda*, entre otras. Los documentos que perduran acerca del viaje son las memorias de Víctor Beliáyev²⁰ y dos cartas: una que envió a Rimski-Kórsakov y otra que recibió el crítico Stásov²¹ y que también hemos incluido en el cuerpo de la tesis.

¹⁸ Sólo se menciona de pasada en libros rusos acerca de Glazunov: Олег КУНИЦЫН: *Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта*. Изд-во Союз художников, 2009 [Oleg KUNUTZYN: *Glazunov: vida y obra del gran compositor ruso*].

¹⁹ Los fondos de Alexander Glazunov consultados han sido los de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo y el Archivo Glinka de Moscú, donde se encuentra gran parte de su legado. No descartamos que el documento pueda hallarse todavía, aunque ninguna de las fuentes soviéticas ni rusas consultadas da constancia de su existencia.

²⁰ Виктор М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов: материалы к его биографии*. Государственная Филармония, 1922 [Víctor M. BELIÁYEV: *Alexander Konstantinovich Glazunov: materiales para su biografía*].

²¹ Дмитрий А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования, материалы, публикации, письма, в двух томах*. 1960. [Dimitri A. MASLIANENKO: *Glazunov, investigaciones, materiales, publicaciones, cartas, en dos tomos*]

A su vez, hemos dado cuenta de la importancia del cancionero *Ecos de España* de Inzenga para la difusión de la música hispana en Rusia. Respecto a su presencia en el reino de los zares, apuntamos la posibilidad de que fueran los propios Beliáyev y Glazunov quienes lo trajeran consigo, pues las composiciones de Rimski-Kórsakov a partir del cancionero (una serenata para violín de la que luego surgiría el *Capriccio espagnol*) son inmediatamente posteriores. Balákirev, en una especie de claudicación al final de su vida, también utilizó una pieza de *Ecos de España* para la elaboración de su *Melodía española* de 1902, noticia que constituye una aportación original de la investigación.

La tendencia a indagar acerca de la «verdad» del folclore concuerda con las búsquedas en este mismo sentido que implicaron a otros movimientos, desde el teatro de Stanislavski a las óperas de Mamontov. Coincidió, a su vez, con aquello que rebuscaba Pedrell en España con fines parecidos: definir la música popular con intención nacionalista.

IX. Esta tesis doctoral traza una periodización de los principales hitos musicales rusos relacionados con lo español –y coincidentes con las subdivisiones temporales recurrentes en la historiografía rusa–:²²

- 1820-1840: Recreación de tópicos españoles –esencialmente el bolero– en la música de salón. Unión consciente de caracteres hispano-rusos en los años 40.
- 1840-1860: Incorporación sinfónica de material folclórico hispano. Creación de un modelo sinfónico ruso por parte de Glinka a partir de folclore ruso e hispano.
- 1860-1880: Florecimiento de personajes literarios españoles como ideal (*Don Juan*, *Don Quijote*). Potenciación del Orientalismo de España y su inclusión en el círculo de filiaciones ancestrales de la música folclórica rusa.
- 1880-1900: Vuelta a los ideales de pureza del folclorismo, en relación con la corriente academicista que provenía del Conservatorio y del círculo de Beliáyev. Rimski-Kórsakov y Glazunov se erigen como protagonistas principales, teniendo sus reflejos incluso en los Teatros Imperiales a través del ballet *Raimonda* de Glazunov.

X. Hemos considerado oportuno cerrar la tesis con ese abrazo que brindó España a Rusia a finales del siglo XIX. Por fin se llevaba a cabo el encuentro. Las cartas de César Cui y Felipe Pedrell fueron una primera muestra de hermanamiento, de la obligación de enfrentarse a situaciones parecidas –la no aceptación por parte de los directores de los teatros de lo nacional– e incluso de coincidencias estéticas importantes. César Cui ejerció una influencia destacable sobre los pensamientos de

²² F. MAES: *From Kamarinskaya...*

Pedrell, en concreto aquellos difundidos a través del manifiesto *Por nuestra música* en 1891.²³

Falla y Lorca radicalizaron esta idea. Engrandecieron la creencia rusa de que lo español formaba parte de sus raíces. Los rusos habían elevado estas coincidencias a lo ancestral, a su folclore, a esas raíces que los diferenciaban de la cultura europea y les definían como nación única, y en cierta medida «oriental» y que habían ayudado a forjar su independencia cultural. El objetivo de España era distinto: unir sus florecientes ramas a aquellas de la vanguardia. Si la «música moderna» había sido ejemplarizada hasta el momento por Rusia era porque en sus raíces llevaba la savia del canto jondo andaluz. Si la música española se fabricaba también con ese elixir –hasta entonces erróneamente confundido con un vulgar brebaje por sus propios empresarios– entraría dentro del carro de la música de vanguardia europea.

XI. El título escogido para la tesis, *Conceptos de lo español en la música rusa*, resume el cometido final del trabajo de tesis doctoral, que lo español en Rusia tuvo una recepción inusual. No siguió los tópicos del Orientalismo francés, a pesar de que ésta fuera la vía para la llegada fundamental de las ideas, y tampoco fue tratado del mismo modo que sus culturas fronterizas. Los síntomas de hermanamiento generados por la victoria de Napoleón unieron a España el liberalismo y le sumaron un *plus* del que carecía el tratamiento del resto de las naciones en Rusia.

El folclore fue el elemento conceptualmente determinante a la hora de la confluencia de ambas naciones, que se atisba desde el siglo XVIII. Las aportaciones de Glinka y sus primeros intentos de filiación antropológica con España fueron continuados con contundencia por Balákirev. Llegó un punto en que la cita del folclore español era prácticamente equivalente a una manifestación «nacional». Richard Taruskin ha observado ya el hecho de que los compositores rusos recurrieran al folclore internacional, y que cualquier cita folclórica sirva a la hora de definirse como nación.²⁴ Las fuentes documentales que aportamos discuten las tesis de Taruskin, dotando de un significado mayor a lo hispano, con quien la ligazón se adhiere con más facilidad por razones de tipo ideológico. La importancia del folclore –ese conjunto de tradiciones, en el fondo, etéreas– hace que estos deseos de filiación se manifiesten especialmente en la música y las artes escénicas, ausentes en otras disciplinas como la historia del arte.

La creencia en un pasado común, de luchas y conquistas sobre unos enemigos de características similares, convertía a España en ocasiones también en Oriente. Pero era un Oriente que, como el suyo propio, se integraba en su lenguaje musical y que fue

²³ Idea ya apuntada en: Cristina ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)», *Revista musicológica*, nº 20-21 (2013), pp. 221-267.

²⁴ Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.

esencial, junto con la combinación de los demás, a la hora de su presentación en Europa.

El *concepto* que hemos señalado en el título de la tesis le sirve a Rusia para definirse, para sentirse integrada dentro de un *todo* más amplio. La sensación de ser el límite de Europa, su Oriente más cercano y por tanto el más conocido y citado, era un rasgo a través del cual podía identificarse fácilmente con otras naciones: Orientes pasivos, pero Occidentes activos y conquistadores.

El trabajo de tesis doctoral responde afirmativamente a la hipótesis que se labró antes de su comienzo: la alta presencia de elementos musicales hispanos en la música rusa tenía un profundo trasfondo ideológico detrás. A su vez, los análisis musicales aportados y la procedencia de las piezas ayudan a definir estilos –la presencia de lo español en ese orientalismo ruso– que contribuyen a forjar la historia de la música española del siglo XIX.

Aportaciones documentales de la tesis:

- Análisis y traducción de los poemas utilizados por los rusos –algunos de la talla de Alexander Pushkin– a la hora de incorporar el estilo musical español.
- Edición y análisis de la primera pieza de Mili Balákirev escrita bajo la supervisión de Glinka, el *Fandango-Étude* (1857)
- Edición, análisis y recuperación de los manuscritos que Francisco Rodríguez Murciano entregó a Glinka en mano durante su estancia en España.
- Análisis y traducción de testimonios en prensa, epistolares y biográficos acerca de las relaciones España-Rusia, entre los que destacan las cartas que Balákirev y Stásov intercambiaron sobre el tema. Además, se halla el único testimonio de la época del paso de Glinka por España –al margen de los vagos apuntes de la prensa– en la pluma del ilustre José Ortega y Zapata, abuelo de Ortega y Gasset.

Líneas que abre el trabajo de investigación

A lo largo de la realización de este trabajo de tesis doctoral, donde la persecución de un concepto nos ha llevado a escoger un marco temporal muy amplio, se han abierto numerosas líneas de investigación:

- Estudiar, más allá de su aplicación en la música, el aparato teórico que envuelve los vínculos entre España y Rusia desde el punto de vista de la antropología y la historia de las relaciones culturales.

- A lo largo de la tesis doctoral se han presentado numerosos puntos de encuentro con la literatura, en concreto a través de Pushkin, Turguéniev o Alekséi Tolstói, que podrían aprovecharse para investigaciones más profundas, incluyendo a otros autores interesantes como Mijaíl Lérmontov, que trataron cuestiones españolas y orientales al mismo tiempo.
- Un análisis comparativo de los prototipos de los folclores ruso y español y sus posibles semejanzas, poniendo especial énfasis en los mecanismos de armonización por parte de los recolectores, quizás los responsables de su parecido.
- Identificación de las piezas españolas originales de Glazunov en sus obras y elaboración de un «cuaderno imaginario» que proporcione una instantánea, similar a la de Glinka, de la España de 1884.
- La trascendencia de la concepción de la escuela rusa como «música moderna» en España a través del análisis de las composiciones de vanguardia españolas, en concreto Felipe Pedrell y sobre todo Manuel de Falla. El material encontrado en su archivo apunta hacia una importante relación.
- Ampliación del marco cronológico: estudio de cómo la era soviética realizó su propia recepción de lo español. Se podría alargar, inclusive, aún más el periodo. El pop actual ruso mantiene rasgos de orientalización de lo hispano que reenvían, con códigos distintos, a ciertos esquemas del diecinueve.
- Dentro del marco utilizado, ahondar en cuestiones concretas como las derrotas de Napoleón, indagar posibles musicalizaciones de las mismas y su relación con lo español, especialmente durante la estancia del batallón español en la corte rusa en 1813. Tener en cuenta a compositores menores, como Alexander Aliábev (1787-1851), itinerante en el salón ruso, y observar posibles concordancias o discrepancias con los modelos propuestos en su tratamiento de lo español.

CONCLUSIONS

I. Spain revealed itself as a distinct referent for Russian nationalism. The analysis of its musical evolution demonstrates that the Spanish model functioned differently from any other Orientalist one. In fact, Spain was not a Russia's Orient. And with 'Orient' we don't mean exclusively a mere position in the map, but a concept, such as the one put forward by Edward Said.¹

The musical forms that arrived to the Russian world came from France, where Spain was clearly understood as an 'Orient.'² The most prolific years of these crossroads coincided with the Napoleonic wars, at the moment when Spanish-Russian relationships were at their most fruitful. The identification of both nations was helped by the two simultaneous defeats of the French Emperor at the two edges of Europe.

The light Spanish references of Catherine the Great during his reign were the proof of a premature coldness in the relationships with France. Instead of her traditional Voltaire's black Spanish influence she began to be vulnerable to Spanish culture, grasping its folklore and assimilating the Spanish literature of Calderón de la Barca. This was the beginning of a friendly liaison which lasted for more than a century.

It was only later, with the Napoleonic wars, that these relationships renewed. The focus for the development of a Spanish style in Russia was the context in of salon music. In these ambiances a Russian's folklore transformation was prominent, and by 'Russian' they included their folklore of peripheral areas such as the Caucasus or Little Russia, bordering and threatening regions. Only Spanish music introduced herself as a 'familiar foreigner' in these soirées.

Spanish myths such as Don Juan or Don Quixote were also familiar in the literary world led by Alexander Pushkin. They headed the beginning of 19th century's Romanticism in a different way than the French paradigm did. The Spanish bolero resonated in the salons, not as a sensual dance but as a symbol of liberality and power, more masculinized – even militarized by its relation with polonaise – than feminized. By the 40's the singing voice began to join the Caucasus narrative with a Spanish one. The analysis and translation into Spanish of these songs, which remained unpublished until then, is an important contribution to the study of both nations' relationship.

II. In 1845 Glinka travelled to Paris in order to recover his health and, also, with the purpose of spreading his music. France was not very far from the Spain dreamed

¹ Following the meaning built by Edward SAID: *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002.

² Léon-François HOFFMANN: *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961.

by his songs, and he couldn't avoid crossing the Pyrenees. He decided to pick up the Spanish' mystery back home, pure, immaculate, without any Parisian flavour.

Soviet and contemporary historiography have always praised Glinka's 'authentic' popular material coming from Spain.³ This research put these sources in context, and the result was not the expected one. Far from relating himself with the low social classes, Glinka shared most of his time with middle-high class students and he frequented aristocratic theatres. Among these young students he happened to meet José Ortega y Zapata, the grandfather of the well-known philosopher Ortega y Gasset. His memoirs contain the unique literary source of Glinka's travels in Spain.⁴

He grasped the dance of the *gitanos* of the Sacromonte, but only through 'organised spectacles', nearer to flamenco than to real folklore. He did travel in uncomfortable *tartanas*, forced by his low-income coming from his mother. In this shared transport with low-classes, it is probable that the only 'music' listened to were the sights of incommmodity – higher in Glinka – than popular music, not testified by Glinka's sources. He contacted a *zagal* coming from the city who sang some *seguidillas* for him, but always inserted into an urban context.

The intentions of Glinka's travels in Spain are not clear, especially if we analyse his route. He wanted to abandon Russia during his personal crisis – his complicated divorce. When the situation stabilised he decided to return to his homeland in 1847, prompted by his constant lack of funding resulting from his mother's imperatives. The care of the selection of Spanish sources that he carried back to Russia demonstrates that he was truly interested in Spanish culture; he learned the language and even spoke about composing an opera on Spanish themes, which he never did.

In Madrid Glinka composed the first draft of a *Spanish* piece, and he wanted it to be listened to in *Spain*. This piece, the *Jota aragonesa*, was on the verge to be staged in Circus' Theatre in Madrid (el Teatro del Circo, the most aristocratic one). A lack of copyists, dedicated exclusively to a ballet spectacle, impeded its performance. Glinka, frustrated to some extent, continued merrily on his way to the south.

In high circles, the best contact he made was Juan María Guelbenzu, maybe through the young Antonio Romero y Andía, later on an important editor and clarinetist. Fond Guelbenzu conserves a surprising number of Russian editions. Guelbenzu was the person responsible for the premiere of *A Life for the Tsar's* trio in the Royal Palace of Madrid in 1846 during Glinka's stage in Madrid, performed by the ex-regent María Cristina.

³ Борис В. АСАФЬЕВ: *М.И. Глинка*. Ленинград, Музыка, 1978, [Boris ASAFIEV: *M. I. Glinka*]. With the Western counterpart, David BROWN: *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985.

⁴ José ORTEGA ZAPATA: *Solaces de un vallisoletano setentón: el Valladolid de 1830 a 1847, costumbres y tipos*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1984, pág. 202.

Glinka's main purpose was to travel around Spain in search of adventures, success and musical sources, no matter – or we do not know still – in which order of preferences. Nevertheless, his expeditions are very far from his contemporaries' Romanticism.⁵

III. Glinka's notebook of Spanish songs has revealed itself as an essential source for a complementary understanding of 40's Spanish music. We find author's songs such as Iradier's *La Colasa*, obtained from salon music in the small town of Valladolid. But it also contains fandango's *coplas* listened to also in salons, although very different ones, in Seville or Granada. In fact, high class houses were usually frequented by Sacromonte's *gitanos*, who performed organized spectacles. This fact reformulates traditional protoflamenco's idea,⁶ eliminating, ideologically, 'proto's' prefix. Glinka's experiences demonstrate that they had nothing to do with folklore, even if the flamenco forms were not very well defined yet.

Even if a recent edition of Glinka's Spanish materials existed (*Los papeles de Glinka en España*)⁷ this thesis has contributed to put them in context. One of the most valuable materials, unedited since then, was until now lost: the *Rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano*. We found the two copies that Glinka had taken out of his *Album* and gave one of them to his pupil Mili Balakirev, the other one to the critic Vladimir Stasov.⁸ An edited version of this piece of work exists, but was published later on by the son of Murciano, Francisco Rodríguez *Malipieri*. These two versions collected by Glinka permit a deep analysis of the improvising malleability of the *rondeña*. It testifies that the guitar of the 40's is not as refined as Julian Arcas' one, and contradicts some theories developed until now, which attributed the characteristics of further stylistic features of the Spanish guitar of 19th century to the guitarist Murciano.⁹ His guitar is only on the journey of the stylisation of the genre, between folklore and flamenco.

⁵ For example, V. Botkin, who also travelled in Spain in 1845. Vassili P. BOTKIN: *Lettres sur l'Espagne [par] Vassili Botkine. Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky*. Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1969.

⁶ José Manuel GAMBOA: *Una historia del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, 2005.

⁷ *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio putestestvriia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mibail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

⁸ Even if mentioned by A. ЛЯПУНА; А. ОРЛОВОЙ en: *Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том I [подготовлен под наблюдением А.В.Оссовского. Комментарии А. Орловой, В. Богданова-Березовского и А. Ляпуновой]*. 1952, pág 834, they were not included in the National Library of Saint Petersburg, where we found them. One of them, given to Balakirev, with the signature 48-10.250/18 [ГТБ 3/ХП/1948, АКТ С-1391/105] and the second one, to Stasov Испания F XII, n° 1.

⁹ Eusebio RIOJA: «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía virtual*, vol. 25 (julio 2013), pp. 1-83.

IV. Glinka's Spain reflected in his *Notebook* and *Album*¹⁰ testifies how folklore was transmitted in the 19th century. A comparative analysis of these materials testifies that the concept of folklore itself admits serious doubts.

The legendary *Jota aragonesa* composed by Glinka from Spanish materials, and renamed afterwards as *First Spanish Overture*, was hugely common in Spanish soirées. A great number of contemporary editions reproduce the well-known melodic profile, identified as 'Aragonese,' even if not related with this particular region. The famous guitar of Félix Castilla played a well-known melody of the high-medium social classes, spread by theatres and editions. We don't consider this piece of work as 'popular' as has been established, but a product of urban music.

The vocal compositions registered in Glinka's *Notebook* testify the enormous mobility of musical genres: the verses of seguidilla, fandango or jota were continuously interchanged, modifying and playing with the semantic message. Identical verses were differently combined up to Falla, sometimes dating back to 17th century.

In these materials is very difficult to distinguish which pieces are 'cult' or 'popular,' where one finds the line that separates the 'folkloric' pieces from the others. The interchanges were constant, and the persistence of a García's song from the end of 18th century in Lolita's lips – the person who had the most insecure signature of the whole *Album* – is a strong proof of it. Strictly speaking, its oral transmission for more than forty years would make it much more 'folkloric' than the Aragonese jota coming from Félix Castilla's strings.

V. The orchestral works that Glinka created from Spanish materials – *First and Second Spanish Overtures* – were essential for the construction of the 'Russian style.' Firstly, it was a strange and *foreign* material, and secondly it permitted Glinka to play with the orchestral novelties that he learnt from Hector Berlioz. The constant melodic repetition and harmonic stability intrinsic to the jota incentivised the orchestral variation. These constitute the main characteristic of his first piece after his Spanish trip, the *Jota aragonesa* or *First Spanish Overture*. The composition that today is considered to be the cornerstone of Russian music, *Kamarinskaya*, has the same proceedings. It inaugurated a whole school, whose main exponent was Rimski-Korsakov, whose compositions spread in Europe and influenced Manuel de Falla, closing the circle.

Traditional historiography has elapsed the transcendence of the Murciano's *Rondeña*, well-known by Spanish *flamencólogos*. Too difficult for Glinka himself, he donated the Spanish manuscript to his young pupil, Mili Balakirev, who composed in 1856 his *Fandango-Étude*, later on revised and renamed *Spanish Serenata* (1902). We

¹⁰ Edited in *Los papeles de Glinka en España...*

present the musical edition of this 1856 piece of work, which had previously remained unedited. Its importance transcends the fact that was one of the first piano compositions of Balakirev. It constitutes, instead, an important precedent: Balakirev profited from the strange – to his ears and to Glinka's – modality of the work to construct one of the scales that afterwards was referential for his own 'Oriental Russian' style: augmented or *tzigane*.

VI. Russian society's complexity from the 60's shaped two different points of view in Spanish music understanding. In 1861 Russia's society changed by the abolishment of serfdom and the simultaneous growth of the middle classes. This generated two distinct lines of Spanish treatment: the aristocracy ones and the new growing social classes'.

The inclusion of both lines in one chapter facilitates the comparison of these two simultaneous phenomena. The Tsars' world looked towards entertainment, often under the influence of the Old Regime and its idealisation of folk and its folklore. During the period from 1860 to 1900 the aristocratic world shared notions like Orientalism, especially in the 80's, with the middle-class culture, conducted mainly by Balakirev and Stasov. Concerning nationalism, the convergence of both strands is to some extent arguable. The Tsars' politics were unilaterally nationalistic only during the regime of Alexander III, in the 90's, while the liberals were struggling for the cause since the 60's.

Ballet was particularly popular in the aristocratic contexts. The analysis of ballet's music has demonstrated that the Spanish dance style shared the light musical ornamentation used in salon music, though more superficially. The only intention was to colour, not to reproduce Spanish reality. Minkus' percussionist style served as a construction of a rough image of Spain, equivalent, following the theories of Ralph Locke, to an Orientalist character.¹¹ Nevertheless, the participation of composers such as Chaikovski or Glazunov in the 90's incentivised a more precise characterization. Concretely, Glazunov's *Raimonda* contains a *boleras panaderas* dance as a result of his Spanish travels together with Mitrofan Beliaev.

VII. While Tsars enjoyed their salon dance frivolities, Balakirev and Stasov constructed a style, known as *Kutchka* or Mighty Five's, which dominated the compositions of the 60's and 70's.¹² The first myth to follow was Glinka, including his Spanish veneration. It is not coincidence that during these years legends proliferated, held by Balakirev, such as the similarity between Caucasian and Spanish popular

¹¹ Ralph P. LOCKE: *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011.

¹² Richard TARUSKIN: «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, nº 3 (primavera, 1983), pp. 189-212.

songs, which persisted till Falla's times. We have translated a letter written by Balakirev to Stasov and into some extent forgotten by scholars,¹³ which demonstrates that Balakirev studied the relationship between Caucasus and Spain with noteworthy sources: *El paño moruno* on the Spanish side, and the more than a symbol in Russian side, the *Song of the Volga Boatmen*.

Among the liberal circles the Orientalism concept was present as well, even with a French touch. Alexander Borodin also established a parentage relationship between Russian and North African coasts,¹⁴ and included Spanish traits in his *Prince Igor*. His tendency was helped by Balakirev's notion of the presence of a Russian Orientalism. Borodin's *Spanish Serenade* is an invented Spanish style, to some extent orientalised, treated roughly and in a non-academic way. Simultaneously, the Orientalist politics of Alexander II and III created another 'Oriental' Spain, such as the one of Petipa's: *Zoraida, the Moorish from Spain*. Both strands concealed the colonialist politics conducted by the government and supported by the arts.

The myth of *Don Juan* and *Don Quixote* strengthened in other liberal spheres, reflected more in an idealistic way, with no stylistic impact. *Don Juan* had been a model from the times of Pushkin, and both Dargomyzhski (1868) and Chaikovski (1878) did reinterpretations of it with socialistic intentions, stronger in the first one, more idealistic in the second. 'Quixotism' was as well an important intellectual movement, awoken by Turgenev. A result was Arthur Rubinstein's *Don Quixote*, a German-Russian piece of work, as the ideology led by Turgenev.

VIII. The *Capriccio espagnol* of Rimski-Korsakov inherits a Glinka tradition: the orchestral value of short melodies under the control of the timbre parameter. His explorations crystallised in the *Principles of Orchestration* of Rimski-Korsakov. The author's ideology moved away from the Russian Orientalism of the Kuchka and approached academicism. This was the result of Rimski-Korsakov's entering into Saint Petersburg Conservatory and the foundation of another circle around Mitrofan Beliaev, an admirer of chamber music. A 'pure' Spanish folklore, even more than Glinka's one, returned to life.

Direct sources became primordial, in contrast with Borodin, Chaikovski or Minkus. We understand this as a prelude of the tendencies of the fin de siècle music, especially relevant in Spain and Russia. Popular music collections emerged, embracing travels to the original places.

¹³ Милый Алексеевич БАЛАКИРЕВ; Владимир Васильевич СТАСОВ: *Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым*. Огиз-Музгиз, 1935. Mentioned, but not translated, by: Marina FROLOVA-WALKER: *Russian Musica and Nationalism*...

¹⁴ Gerald ABRAHAM: «Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin», *Music & Letters*, vol. 56, n° 3/4 (julio 1975), pp. 313–318.

In this respect this thesis opens the way for the study of Alexander Glazunov's travels in Spain, eclipsed in the historiography by Glinka's ones.¹⁵ Glazunov, the main pupil of Rimski-Korsakov, travelled to Spain in 1884 with the new sponsor of Russian music: Mitrofan Beliaev. As Glinka did, Glazunov carried a *Notebook* where he wrote Spanish folksongs, which has not been found.¹⁶ When he returned to Russia he composed Russian works with these materials, such as the *Spanish Serenade* and the 'Spanish Dance' from *Raimonda*, among others. The only materials that we preserve from these travels are the memoirs of Victor Beliaev¹⁷ and two letters: one for Rimski-Korsakov and the second one for Stasov.¹⁸ Both are included in the present text.

Inserted in this purist fashion, we also demonstrate the Russian spreading of Jose Inzenga's *Ecos de España*, a collection of Spanish popular songs. We point to the possibility that Beliaev and Glazunov might have brought a printed version with them on their return from Spain. Rimski-Korsakov's compositions from this *cancionero* (a violin serenade, the origin of the *Capriccio espagnol*) were done immediately afterwards. Balakirev also utilised a piece from *Ecos de España* in his *Spanish Melody* of 1902, an original piece of information revealed in this doctoral thesis.

This tendency towards the 'truth' of folklore was coincident with Stanislavski's theatre or Mamontov's Private Opera.¹⁹ These are also the years in which Felipe Pedrell undertook research in Spanish folklore with similar aims: to define musical music in order to incentive nationalism.

IX. This doctoral thesis traces a periodisation of the evolution of Spanish musical style in Russia, coincident with other similar classifications done by Russian scholars:²⁰

- 1820-1840: Recreation of Spanish musical topics, with special attention to bolero. Mindful utilisation of the union of Spanish and Russian traits in the 40's.

¹⁵ Only mentioned in some books about Glazunov: Олег КУНИЦЫН: *Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта*. Изд-во Союз художников, 2009.

¹⁶ We checked the National Library of Saint Petersburg and the Glinka's Archive in Moscow, institutions where is Glazunov's main legacy. We do not discard that the document could exist, even if we did not find a single Russian reference to it.

¹⁷ Виктор М. БЕЛЯЕВ: *Александр Константинович Глазунов: материалы к его биографии*. Государственная Филармония, 1922

¹⁸ Дмитрий А. МАСЛЯНЕНКО: *Глазунов, исследования, материалы, публикации, письма, в двух томах*. 1960. [Dimitri A. MASLIANENKO: *Glazunov, investigaciones, materiales, publicaciones, cartas, en dos tomos*]

¹⁹ Olga HALDEY: *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Indiana University Press, 2010.

²⁰ F. MAES: *From Kamarinskaya...*

- 1840-1860: Symphonic utilisation of Spanish folklore. Foundation of a Russian school of music containing the characteristics of both Spanish and Russian popular music.
- 1860-1880: Flourishment of Spanish literary characters as an ideal. Strengthening of the Orientalist approach towards Spain, and inclusion of it in the circle of ancestral musical Russian influences.
- 1880-1900: Return of the ideal of purity, in concordance with folklorism and the academicism coming from the Conservatory and Beliaev's circle. Rimski-Korsakov and Glazunov are the main exponents of this movement, which will arrive to the Imperial Theatres through *Raimonda*.

X. We decided to finish our research with the Spanish embracement of Russian music at the end of the 19th century. The correspondence between César Cui and Felipe Pedrell is the first evidence of this brotherhood. Both countries' avant-garde had the same difficulties – the non-acceptance of 'national' music by the political institutions – and shared aesthetical points of view. César Cui was a remarkable guidance for Felipe Pedrell, concretely manifested in Pedrell's brochure *Por nuestra música* (1891).²¹

Falla and Lorca radicalised this idea of companionship. They magnified the Russian original idea: the Spanish style reinforced Russian musical roots. Russian musicians attributed these coincidences to an ancestral past, the folklore, to these roots that distinguished their music from the European canon. These characters were 'Oriental' ones, and responsible for their cultural independence. Spanish objective was different: to bind together their emerging avant-garde music to the Russian one. According to Spanish intellectuality, the avant-garde was mainly represented by the Russian movement, and this was not a coincidence: Russian music contained elements of cante jondo's vitality. If musicians constructed it with the Spanish elixir, it would automatically, as Russian music, flourish in the European scene.

XI. The chosen title for the thesis, *Concepts of 'Spanishness' in Russian Music*, summarises the ultimate goal of the research: to establish that the Spanish style in Russia had an unusually strong acceptance. The characters that Russian intellectuals attributed to Spanish music were far-off the French conception of Orientalism, but it was also different from their treatment of their real 'Orient.' The brotherhood which emerged after the Napoleonic wars introduced a liberal political factor into the conception of Spain.

Folklore was the main link in the identification of both nations, glimpsed from the 18th century. The first attempts of unifying the popular music of both nations

²¹ Idea already pointed in: Cristina ÁLVAREZ LOSADA: «La correspondencia de César Cui dirigida a Felipe Pedrell (1893-1912)», *Recerca musicològica*, nº 20-21 (2013), pp. 221-267.

were done by Glinka and continued by Balakirev. It reached a point in which the quote of Spanish music was equivalent to a ‘national’ exhibition. Richard Taruskin has already observed that a folkloric quote in the Russian world has in any case a nationalistic intention.²² The documental sources that we provide argue Taruskin’s thesis: we provide a major tendency and implication of Russian composers to Spanish folklore, due to an ideological reason.

The belief in a shared past between Russia and Spain, constituted by fights and conquests over similar nationalities – mainly Muslim ones –, transformed Spain into a kind of ‘Orient.’ Even if a different one, it was used, as its own ‘Oriental’ nations, as part of its own nationalism, integrated in its musical language. Spain was, together with these other Oriental nations, an important part for the Russian success and differentiation in Europe. But both Spain and Russia shared their condition of being border countries in Europe: passive Orients, but at the same time Western countries, active and even conquerors. This factor made the union stronger.

We answer affirmatively to the hypothesis traced at the beginning of our research. The use of Spanish music was supported by an ideological background. The musical analysis and the pieces provided redefine certain musical styles, not only Russian, but also contribute to the understanding of Spanish music.

Documents recuperated:

- Translation of the poems used by Russian compositors to elaborate songs in Spanish style.
- Edition and analysis of the first piece of Mili Balakirev written under the supervision of Glinka: the *Fandango-Étude* (1857).
- Recuperation of the manuscripts that Francisco Rodríguez Murciano gave to Glinka in Granada, lost until then.
- Translation of newspaper testimonies of the Spain-Russia musical attraction and the letters that Balakirev and Stasov interchanged with this topic.
- An approximation to Glazunov’s and Mitrofan Beliayev’s travel to Spain in 1884.

Forward research

As any research, this one opens lots of parallel topics not reached in our line of argument:

- To go deeper, beyond the musical relationship, the anthropological and historical bonds of Spain and Russia.

²² Richard TARUSKIN: *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.

- We opened numerous contact points with music and literature. Pushkin, Turgenev or Aleksei Tolstoi were among our principal quoted authors. Mikhail Lermontov could be another starting point in the cultural relationships between Russia and Spain.
- To analyse comparatively Spanish and Russian folklore, establishing possible common features and identifying which ones are a result of the harmonisations done by the collectors of popular music.
- To identify the Spanish sources in Glazunov Spanish pieces, providing, as done with Glinka, a snapshot of the Spanish music of the 80's.
- To delve into the Spanish transcendence of Russian avant-garde music, especially in Felipe Pedrell and remarkably in Manuel de Falla's.
- To extend our exploration of the topic in time. In Soviet times the Spanish had its own reception. Even nowadays, pop music continues some of the 'Orientalistic' notions established since the end of 18th century.

BIBLIOGRAFÍA

- A Century of Russian Ballet: Documents and Accounts, 1810-1910*. Dance Books, 2007.
- Annuaire du commerce Didot-Bottin*. [s.n.?] (Paris), 1909.
- La trilogía “Los Pirineos” y la crítica*. Barcelona, Vilanova i Geltrú: Juan Oliva, 1901.
- Les ballets russes de Diaghilev y España*. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, (eds.). Granada, Madrid, Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.
- Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Claudia Jeschke; Gabi Vettermann; Nicole Haitzinger. Epodium, 2009.
- Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiio puteshestviia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.
- Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: actas del congreso internacional, Valencia, 14-18 noviembre 2006*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010.
- International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, 1998.
- Nationalism*. John Hutchinson, John; Anthony D Smith, (eds). Oxford, Oxford University Press, 1994.
- El rigor de las desdichas*. Valladolid, Imp., lib. y almacén de papel de F. Santarén, 1891.
- The Exotic in Western Music*. Jonathan Bellman (ed.). Boston, Northeastern University Press, 1998.
- Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands: Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Stephen Muir; Anastasia Belina-Johnson (eds.). Ashgate Publishing, Ltd., 2013.
- ABRAHAM, Gerald. «Anton Rubinstein: Russian Composer», *The Musical Times*, vol. 86 (diciembre, 1955), n° 1234, pp. 361–365.
- ABRAHAM, Gerald. «Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin», *Music & Letters*, vol. 56, n° 3/4 (julio 1975), pp. 313–318.
- ABRAHAM, Gerald. «Glinka and His Achievement», *Music and Letters*, vol. 9, n° 3 (1928).
- ABRAHAM, Gerald; CALVOCORESSI, Peter. *Masters of Russian Music*. Faber & Faber, 2013.
- ADLER, Hans. «Johann Gottfried Herder’s Concept of Humanity», *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 23, n° 1 (1994), pp. 55-74.
- AGAWU, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press, 2014.

- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. «Un alumno para un maestro. Mili Balákirev, Mijaíl Glinka y la música española», en Víctor Sánchez, María Nagore Ferrer (eds.) *Allegro cum laude. Artículos en homenaje a Emilio Casares*, ICCMU, Madrid, 2014.
- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. «Majestades, altezas y aficionadas en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1843)», en Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (eds.) *Musicología global, musicología local*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1081-1092.
- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. «Ópera o “limbo”. Escenografía y música para la creación de un mundo entre realidad y fantasía en la Rusia finisecular», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 7, nº 1, 2012, pp. 79-102.
- AIDI, Hishaam D. «The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and The West», *Social Text*, vol. 24, nº 2 87 (2006), pp. 67-88.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique. *Cancionero Popular de Priego. (Tomo I)*. Cejas.
- ALEKSEEV, Mijaíl Pavlovich. *Rusia y España: una respuesta cultural*. Seminarios y Ediciones, 1975.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. *El teatro en Valladolid, siglo XIX*. Impr. Castellena, 1947.
- ALONSO, Celsa. «Iradier Salaverri, Sebastián», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI.
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.
- ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto», *Recerca musicològica*, nº 11 (1991), pp. 305-328.
- ALONSO, Celsa. *La canción andaluza*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1996.
- ALONSO, Celsa. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8 (2001), pp. 17-40.
- ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. «La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)», *Recerca musicològica*, nº 20-21 (2013), pp. 221-267.
- ANDERSON, Benedict R. O’G. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y ladifusión del nacionalismo*. 1a ed. en español, 3a.reimp, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ANTÓN, Fernando. «La seguidilla y la guitarra en el estandarte de la españolidad: la conformación de una identidad sonora nacional a comienzos del XIX», en *Musicología global, musicología local*, 2013, pp. 1291-1304.
- ARACIL, Ayala, María de los Ángeles. «Una docena de cuentos, primera recopilación de cuentos de Narciso Campillo y Correa», 2001, fecha de consulta 15 octubre 2014, en <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/24138>>.
- ARCAS, Julián. *Boleras: para guitarra*. Barcelona (Ancha, 35), Hijos de Andrés Vidal y Roger, 1892.

- BAGNÓ, Vsévolod. «España y Rusia: culturas de frontera entre Oriente y Occidente», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, 2000, pp. 288-293.
- BAGNO, Vsevolod. «Hispanismo en Rusia y en los países del Este: adónde va, de dónde viene», *Arbor*, vol. 168, n° 664 (2001), pp. 609-621.
- BAGNO, Vsevolod E. *El Quijote vivido por los rusos*. Editorial CSIC - CSIC Press, 1995.
- BAGNO, Vsevolod Evguen'evich. «Españoles en Rusia», *Cuenta y razón*, n° 133 (2004), pp. 15-20.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar. «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación*, vol. 8 (1989), pp. 245-260.
- BARAIBAR, Álvaro. «El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología», 1998, fecha de consulta 5 agosto 2014, en <<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/23724>>.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario*. Fundación Banco Exterior, 1988.
- BARTOLI, Jean-Pierre. «L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 51 (1997), pp. 137-170.
- BEAUMARCHAIS. *El barbero de Sevilla o la precaución inútil*. Madrid, Alianza editorial, 2010.
- BERLANGA, Miguel Ángel. «Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco», *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, pp. 105-112.
- BERTENSSON, Serge. «Ludmila Ivanovna Shestakova—Handmaid to Russian Music», *The Musical Quarterly*, vol. 31, n° 3 (1945), pp. 331-338.
- BETHENCOURT LLOBET, Francisco. «El flamenco como música popular: Encontrando un lugar en la popular music», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. XXI (2005), pág. 130.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 7ª imp. en Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, Crítica, 2005.
- BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Madrid: (1846-1936)*. Ediciones Guillermo Blázquez, Madrid, 2006.
- BONASTRE, Francesc. «Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell», *Recerca musicològica* (1985), pp. 131-177.
- BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*. Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.

- BOTKIN, Vassili P. *Lettres sur l'Espagne [par] Vassili Botkine. Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky*. Centre de recherches hispaniques, Institut d'études hispaniques, 1969.
- BRIGGS, A. D. P. *Alexander Pushkin: a Critical Study*. London, Totowa, Croom Helm; Barnes & Noble, 1983.
- BRIGGS, A. D. P. «Did Carmen come from Russia?», *English National Opera programme*, 2004.
- BROCKETT, Clyde W. «Gottschalk in Madrid: A Tale of Ten Pianos», *Musical Quarterly*, vol. 75, n° 3 (1991), pp. 279-315.
- BROWN, David. *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985.
- BURDIEL, Isabel. *Isabel II: no se puede reinar inocentemente*. Madrid, Espasa, 2004.
- BURDIEL, Isabel. *Isabel II: una biografía (1830-1904)*. Madrid, Taurus, 2010.
- BUSHKOVITCH, Paul. *Historia de Rusia*. Ediciones Akal, 2013.
- CABALLERO, Fernán. *Genio e ingenio del pueblo andaluz*. Castalia, 1994.
- D'ALAU, Gustave. «L'Aragon pendant la guerre civile», *Revue des deux mondes*, 1846 (Vol. XIII), pp. 573-607.
- CABRERO MARTÍNEZ DE AHUMADA, Paulina. *Ecos de alegría: 6 canciones españolas*. Madrid (Ca de Sn. Jerónimo, 13), Establecimiento de Lodre, 1843.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «El rigor de las desdichas y mudanzas de Fortuna», en *Parte veinte de comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*. Imprenta Real: a costa de Francisco Serrano de Figueroa. Madrid, 1663.
- CANETTI, Elías. *Masa y poder*. Muchnik, 1985.
- CANSINO, Juan. *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano*. Madrid, Antonio Romero, 1870.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael. *La novela de un literato, 1: (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...) (1882-1913)*. Alianza Editorial, 2005.
- CASARES, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.
- CASCIO, Paolo. *Estudio y edición crítica de la ópera "Francesca da Rimini" de Saverio Mercadante, (1830)*. Víctor Sánchez Sánchez (dir.). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- CASTRO BUENDIA, Guillermo. «Los otros fandangos, el cante de la madrugá y de taranta. Orígenes musicales del cante de las minas», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, n° 4 (2011), pp. 59-135.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo. «Música e historia del zapateado», *Revista Centro de Investigación de Flamenco*, vol. 7, n° 8 (2014).

- CHRISTIANOWITSCH, Alexandre. *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens: avec dessins d'instruments et quarante mélodies notées et harmonisées*. M. Dumont-Schauberg, 1863.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: The composer's personal library, folksong models and the creative process», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n° 55 (2000), pp. 213-235.
- COLMEIRO, José F. «Exorcising exoticism: "Carmen" and the construction of Oriental Spain», *Comparative Literature* (2002), pp. 127-144.
- CONEJO, Antonio Manuel Jiménez. «El cuarto de los chismes: Canciones de rincoros: Sácalo, sácalo, niña bonita...», *El cuarto de los chismes*, fecha de consulta 18 octubre 2014, en <<http://cuartodechismes.blogspot.com.es/2009/11/canciones-de-rincoros-sacalo-sacalo.html>>.
- CORTÉS I MIR, Francesc. «El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936», *Recerca musicològica*, n° 14 (2004), pp. 27-45.
- CORTÉS, Norberto Torres. *Guitarra Flamenca. Volumen 1*. Signatura Ediciones, 2004.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. «El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna», *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 8 (2001), pp. 41-72.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. «El bolero español del siglo XIX: Estudio formal», en *Revista de musicología. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones*. vol. 16, n° 4 (1993), pp. 2017-2026.
- CRUZ MACHO, Francisco Javier de la. «Poder político y reacción ciudadana. El Sexenio Revolucionario en la ciudad de Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 80 (2009), pp. 255-308.
- CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (ca. 1800-ca. 1830)*. Tesis doctoral. María Nagore (dir.). Universidad Complutense de Madrid, 2012
- CUI, César. *La musique en Russie*. París, Fischbacher, 1881.
- DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*. Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- DAMAS, Tomás. *El rumbo: magníficas boleras para guitarra*. Madrid (Ancha de Sn. Bernardo, 9) Barcelona (Rambla de Sn. José, 30), B. Eslava, 1867.
- DAMAS, Tomás. *Mollares de Sevilla*. Madrid (calle de Preciados, 1), Antonio Romero, 1873.
- DÁVILA CORONA, Rosa María. «Estudio del alumnado vallisoletano en el primer tercio del siglo XIX», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n° 7 (1987), pp. 151-168.
- DERJAVIN, Constantino. «La crítica cervantina en Rusia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 94 (1929), pp. 215-238.
- DEVOTO, Mark. «The Russian Submediant in the Nineteenth Century», *Current Musicology*, vol. 59 (1995), pp. 48-76.

- DÍAZ, Joaquín. «La música tradicional en la provincia de Valladolid», *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, n° 21 (1981), pp. 26-28.
- DÍAZ, Miguel Mora. *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Siruela, 2008.
- DUMAS, Alexandre. *De París a Cádiz: impresiones de un viaje*. 1ª ed, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DUNCAN, Isadora. *Isadora: mi vida*. Cía. General de Ediciones, 1970.
- DURÁNTEZ, Lorenzo Rodríguez. «El Fuerte de Cervera de Pisuerga y su tiempo: Escenarios palentinos en la gran guerra carlista», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 79 (2008), pp. 395-420.
- EDGEcombe, Rodney Stenning. «Cesare Pugni, Marius Petipa and 19th-Century Ballet Music», *The Musical Times*, vol. 147, n° 1895 (2006), pp. 39-48.
- EDGEcombe, Rodney Stenning. «Notes on *Giselle* and *Paquita*: The Probable Authorship of the E-Major Variation in Act I of *Giselle* and Problems Arising from the Grand Pas from *Paquita*», *Dance Chronicle* (1999), pp. 447-452.
- ESCRIBANO, Antonio. *Y Madrid se hizo flamenco*. Madrid, Avapiés, 1990.
- ESPADA, Rocío. *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Lib Deportivas Esteban Sanz, 1997.
- ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca*. Ediciones AKAL, 2013.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas andaluzas*, fecha de consulta 26 agosto 2014, en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas--0/html/>>.
- ETZION, Judith. «Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 29, n° 2 (1998), pág. 93.
- ETZION, Judith. «The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century “Lasciviousness” to Nineteenth-Century Exoticism», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n° 48 (1993), pp. 229-250.
- FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música nueva», *Revista musical hispanoamericana*, 31 de diciembre de 1916, Madrid, pp. 8-10.
- FALLA, Manuel de. «La proposición del “cante jondo”. Artículo publicado en El Defensor de Granada el 21 de marzo de 1922», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del “cante jondo”]*. <<http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>>, fecha de consulta 11 de julio de 2015.
- FALLA, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*. París, Éditions Max Eschig, 1922.
- FELIÚ HERRERA, Virtudes. «La fiesta patronal como expresión de la cultura popular tradicional cubana», *Palabra Nueva*, fecha de consulta 16 octubre 2014, en <http://www.palabranueva.net/contens/archivos/6_religion/0511_1822.pdf>.

- FERNÁNDEZ, Celso Almuiña. *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX: (1808-1894)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, Institución Cultural Simancas, 1977.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando. *Escenas de la España romántica: tomadas de «Mis memorias íntimas»*. Barcelona, Crítica, 2008.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. «La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de levante: origen y evolución», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, nº 5 (2011), pp. 37-53.
- FERNÁNDEZ MAURICIO, Tomás. «Liszt y España», *Revista de Musicología. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, vol. 16, nº 3 (1993), pp. 1850-1867.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José. *Viajeros rusos por la España del siglo XIX*. El Museo Universal, 1985.
- FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Metropolitan Books, 2014.
- FINDESEN, Nicholas. «The Earliest Russian Operas», *The Musical Quarterly*, vol. 19 (1933), pp. 331-347.
- FORD, Richard. *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales sobre el país y sus ciudades, costumbres de sus habitantes, su religión y sus leyendas, las bellas artes, la literatura, los deportes, la gastronomía y diversas noticias sobre la historia de España*. Madrid, Turner, 1982.
- FORSHAW, Juliet. «Russian Opera Rebels», en Philip Purvis (ed.) *Masculinity in Opera*, 2013, pp. 67-83.
- FOUQUÉ, Octave. *Michel Ivanovitch Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance*. Heugel, 1880.
- FOUTER, Vera. «La adaptación en la corte de Catalina II de los compositores extranjeros: los casos de Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti y Vicente Martín y Soler», *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos/ Porto 2014*, pp. 657-663.
- FOUTER, Vera. *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806): nuevas aportaciones musicológicas*. María Encina Cortizo (dir.). Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015.
- FOUTER, Vera. *Martín y Soler en Rusia. Revisión bibliográfica y nuevas aportaciones*. Universidad de Oviedo. Trabajo de fin de máster.
- FROLOVA-WALKER, Marina. «On Ruslan and Russianness», *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, nº 1 (1997), pp. 21-45.
- FROLOVA-WALKER, Marina. *Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin*. Yale University Press, 2007.
- FUENTES, Juan Francisco. «Mito y concepto de pueblo en el siglo XIX: una comparación entre España y Francia», *Historia Contemporánea*, nº 28 (2012).
- GAIZKA, Barandiaran. «Contrapás», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III.

- GALLEGO, Francesc Andreu Martínez. «Entre el Himno de Riego y la Marcha Real: la Nación en el proceso revolucionario español», en *Revoluciones y revolucionarios en el mundo hispánico*, Manuel Chust Calero (ed.), 2000, pp. 115-172.
- GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Editorial Espasa Calpe, 2005.
- GARAFOLA, Lynn. «A las márgenes del Occidente: el destino traspirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n° 1 (1995), pp. 9-22.
- GARAFOLA, Lynn. «The Choreography of Le Tricorne», en Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano (eds.) *Les ballets russes de Diaghilev y España*. Granada, Madrid, Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza, 2000.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva. *Juan María Guellbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*. Tesis Doctoral. Ramón Sobrino (dir.). Universidad de Oviedo, 2011.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva María. «La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino», *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 22 (2011), pp. 7-50.
- GARCÍA LORCA, Federico. «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo” [Conferencia leída en el “Centro Artístico de Granada” el 19 de febrero de 1922]», en *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla [acerca del “cante jondo”]*. <<http://gnawledge.com/pdf/granada/LorcaCanteJondo.pdf>>, consultado el 2/VII/2015.
- GARCÍA MATOS, Manuel; GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen. «Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky-Korsakov», en *Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos*. Asociación Cultural Lux Bella 1492 y Grupo de investigación Patrimonio musical y educación, 2012, pp. 520-531.
- GARDEN, Edward. *Balakirev: a Critical Study of his Life and Music*. London, Faber and Faber, 1967.
- GARDEN, Edward. «Classic and Romantic in Russian Music», *Music & Letters*, vol. 50, n° 1 (1969), pp. 153-157.
- GASPAROV, Boris. *Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture*. Yale University Press, 2005.
- GASPAROV, Boris. «Pushkin in Music», en Andrew Kahn (ed.) *The Cambridge Companion to Pushkin*. New York, Cambridge University Press, 2006, pp. 159-173.
- GAUTIER, Théophile. *Viaje por España*. <<https://es.scribd.com/doc/37293051/Teofilo-Gautier-Viaje-por-Espana-1840>>, consultado el 13/XI/2013.
- GELARDO NAVARRO, José. «El avisador malagueño (1849-1893). “Dime con quien andas y te diré quién eres: Silverio, La Cuenca, Juan Breva, El Rojo y otras malas compañías”», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, n° 2 (2010), pp. 1-24.

- GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca, N.Y, Cornell UP, 1983.
- GEMBERO-USTÁRROZ, María. «La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)», en Francisco Acosta Ramírez (ed.) *Actas de las VI Jornadas sobre la batalla de Bailén y la España contemporánea*. Jaén, Universidad de Jaén, 2006.
- GERBOD, Paul. «L'éthique héroïque en France (1870-1914)», *Revue Historique*, vol. 268, n° 2 (544), 1982, pp. 409-429.
- GESEMANN, Wolfgang. «Herder's Russia», *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, n° 3 (1965), pág. 424.
- GIES, David Thatcher. «“Inocente estupidez”: La pata de cabra (1829), Grimaldi, and the Regeneration of the Spanish Stage», *Hispanic Review* (1986), pp. 375-396.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «Felip Pedrell en la revista “La Alhambra” (1902-1922)», *Recerca musicològica*, n° 16 (2006), pp. 117-148.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. «El hispanismo musical francés: hacia una revisión de la españolada», *Revista de musicología* (2005), pp. 1365-1377.
- GIRARDIN, Emile de. *Oeuvres complètes de Madame Émilie de Girardin, née Delphine Gay: Poèmes. Poésies. Improvisations*. H. Plon, 1861.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GLINKA, Mihail. *Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid. Fantaisie pour orchestre sur des thèmes espagnols*. París, Mayence.
- GLINKA, Mikhail. *Memoirs*. University of Oklahoma Press, 1963.
- GOIZUETA, José M^a de. «París durante la exposición», *La Época*, 24/VII/1867, pp. 2-3.
- GOMIS, José Ramón (1856-1939) (tran.). *Flores de España: álbum de los cantos y aires populares más característicos*. Madrid, Pablo Martín, 1883.
- GONZÁLEZ BULLÓN, Eva. «Matilde Muñoz: primeros escritos de crítica musical», *Síneris: revista de musicología*, n° 17 (2014).
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. «Relaciones burlescas de comedias áureas», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 65, n° 2 (2013), pp. 81-96.
- GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio. «El Canto de los remeros del Volga y Balákirev y Manuel de Falla», 2010, <<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=1290>>, fecha de consulta 2 agosto 2015, .
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Arte y terror*. Mudito & Co., 2008.
- GONZÁLEZ, Horacio. *Cancionero folklórico español. Spanische Volkslieder y la música en los salones rioplatenses en tiempos de la Independencia nacional. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2013.
- GRAHAM, Sheelagh Duffin. *The Lyric Poetry of A. K. Tolstoi*. Rodopi, 1985.

- GRANDE, Félix. *Memoria del flamenco*. Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001.
- GUEREÑA, Jean-Louis. «Analfabetismo y alfabetización en España (1835-1860)», *Revista de educación*, n° 288 (1966), pp. 185-236.
- GUERLAC, Suzanne. «La politique de l'esprit et les usages du classicisme à l'époque moderne», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, n° 2 (2007), pág. 401.
- GUTIÉRREZ DORADO, Pilar; MARCOS PATIÑO, Cristina; ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (eds.). *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 1999.
- GUT, Serge. «L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale», *Musurgia* (2000), pp. 41-60.
- LE GUIN, Elisabeth. «The Barber of Madrid: Spanish music in Beaumarchais Figaro Plays», *Acta musicologica*, vol. 79, n° 1 (2007), pp. 151-194.
- HALDEY, Olga. *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*. Indiana University Press, 2010.
- HALDEY, Olga. «Savva Mamontov, Serge Diaghilev, and a Rocky Path to Modernism», *The Journal of Musicology*, vol. 22, n° 4 (2005), pp. 559-603.
- HANDLEY, Sharon. «Federico García Lorca and the 98 Generation: The "Andalucismo" Debate», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, n° 1/2 (1996), pp. 41-58.
- HANSON, Alice M. *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- HARKER, David. *Fakesong: The Manufacture of British Folksong 1700 to the Present Day*. Open University Press, 1985.
- HARTLEY, Janet M. *Alexander I*. Londres y Nueva York, Longman, 1994.
- HELMERS, Rutger. «"It just reeks of Italianism": Traces of Italian Opera in "A Life for the Tsar"», *Music and Letters*, vol. 91, n° 3 (2010), pp. 376-405.
- HERAS DE MENDEZ, Celia. «The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries», 1988, fecha de consulta 13 enero 2014, en http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=etd_theses.
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso. «Modesto Mussorgsky», *La Lectura*, 1/1914, pp. 253-264.
- HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves. «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid», *Trans. Revista Transcultural de Música*, vol. 15 (2011).
- HOFFMANN, Léon-François. *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey; Paris, Université de Princeton: Presses Universitaires de France, 1961.

- HORMIGÓN, Laura. *Marius Petipa en España (1844-1847): Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet, 2010.
- HUNTER, Mary. «The alla turca Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio», *The Exotic in Western Music*, 1998, pp. 43–73.
- IBERNI, Luis G. «Felip Pedrell y Ruperto Chapí», *Recerca musicològica*, n° 11 (1991), pp. 335–344.
- IRVING, Washington. *Cuentos de la Alhambra*. Espasa Calpe, S.A., 2001.
- JAMBOU, Louis. *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques. I. 1870-1939. [Actes du colloque international tenu à Paris, en Sorbonne-Paris IV et à l'instituto Cervantes, les 14-16 mai 2001]*. vol. 1, Presses Paris Sorbonne, 2003.
- KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge University Press, 2007.
- KARLINSKY, Simon. «Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great», *19th-Century Music*, vol. 7, n° 3 (1984), pp. 318-325.
- KELLY, Catriona. «Pushkin's Vicarious Grand Tour: A Neo-Sociological Interpretation of "K vel'mozhe"(1830)», *The Slavonic and East European Review* (1999), pp. 1-29.
- KERR, Isaac. «Shakespeare en el romanticismo musical. Chaikovski y Berlioz: dos interpretaciones de la "escena del conflicto" de Romeo y Julieta», *Síneris. Revista de musicología*, vol. n° 4, verano 2012.
- KREGOR, Jonathan. *Program Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- KRIAJEVA, Irina. «Músicos españoles en Rusia: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II (en base a los materiales de archivos rusos)», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n° 49 (1994), pp. 191–198.
- KRIAZHEVA, Irina. «Manuel de Falla en Rusia», *Biblioteca Digital Cervantes* <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/kriazheva.pdf>> fecha de consulta 18/1/2015, pp. 1-6.
- KSHESINSKAÍĀ, Matil'da Feliksovna. *Dancing in Petersburg: The Memoirs of Mathilde Kschessinka*. Dance Books, 2005.
- LAFUENTE, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Signatura Ediciones, 2005.
- LAMAS, Rafael. «On Music and Nation: The Colonized Consciousness of Spanish Musical Nationalism», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 7, n° 1 (2003), pp. 75-82.
- LATORRE IZQUIERDO, Jorge. «El Quijote como puente cultural entre España y el mundo soviético», en Carlos Mata Induráin (ed.) *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 117–130.
- LAYTON, Susan. *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2005.

- LEMON, Alaina. *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Post-Socialism*. Duke University Press, 2000.
- LESURE, François. *Échanges musicaux franco-espagnols : XVIIe-XIXe siècles*. Klincksieck, 2000.
- LETELLIER, Robert Ignatius. *The Ballets of Ludwig Minkus*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- LINK, Dorothea. «The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 133, n° 1 (2008), pp. 69-92.
- LISCANO, Juan. *La fiesta de San Juan el Bautista*. Editorial Alfa, 1995.
- LLANO, Samuel. *Whose Spain?: Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford University Press, 2012.
- LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2011.
- LOHR, Eric. *Nationalizing the Russian Empire: The Campaign against Enemy Aliens During World War I*. Harvard University Press, 2003.
- LOMBÍA, Juan. *El teatro: origen, indole é importancia de esta institucion en las Sociedades cultas, causa principal de la anterior decadencia del Teatro español...* Imprenta de Sanchiz, 1845.
- LOPUKHOV, Fedor Vasil'evich. *Writings on Ballet and Music*. Univ of Wisconsin Press, 2002.
- LOTMAN Yuri M. *La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*. 1a. ed, Milano, Feltrinelli, 1993.
- LOURIÉ, Arthur; PRING, S. W. «The Russian School», *The Musical Quarterly*, vol. 18, n° 4 (1932), pp. 519-529.
- MACDONALD, Hugh. «Berlioz», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. Edición online.
- MADARIAGA, Isabel de. *Russia in the age of Catherine the Great*. New Haven, London, Yale University Press, 1981.
- MAES, Francis. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. University of California Press, 2006.
- MALKIEL, Yakov. «Cervantes in Nineteenth-Century Russia», *Comparative Literature*, vol. 3, n° 4 (1951), pp. 310-329.
- MANJARRÉS, José de. *El arte en el teatro*. Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875.
- MANNING, C. A. «Lermontov and Spain.», *Romanic Review*, vol. 22 (1931).
- MANZANO ALONSO, Miguel. «Jota», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI.
- MARKOVIĆ, Tatjana. «East of the East: the Orient of Imperial Russia in the Comic Opera *Fever* (1786) by Vasilij Aleksejevič Paškevič», *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, vol. 1, n° 1 (2012).

- MARTÍ I PÉREZ, Josep. «Cataluña. IV. El baile y la música instrumental», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. III.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky», *Cervantes y el Quijote en la música:: estudios sobre la recepción de un mito*, 2007.
- MATÍA POLO, Inmaculada. *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
- MATÍA POLO, Inmaculada. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)», *Musiker*, vol. 17 (2010), pp. 421-446.
- MAURRAS, Charles. «Les forces latines», fecha de consulta 18 de julio de 2015 en <<http://maurras.net/textes/196.html>>
- MAXIMOVITCH, Michel. *L'opéra russe, 1731-1935*. Lausanne, L'Age d'homme, 1987.
- MCCLARY, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press, 1992.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. *Escenas y tipos matritenses*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- MINCOUS, Ludwig. *Don Quichotte*. Moscú, A. Gutheil, 1892.
- MIRSKY, Prince D. S. *A History of Russian Literature (From Its Beginnings to 1900)*. Northwestern University Press, 1958.
- MITCHELL, Rebecca. «How Russian Was Wagner? Russian Campaigns to Defend or Destroy the German Composer during the Great War (1914-1918)», en Stephen Muir, Anastasia Belina-Johnson (eds.) *Wagner in Russia, Poland and the Czech Lands: Musical, Literary and Cultural Perspectives*. Ashgate Publishing, Ltd., 2013, pp. 49-69.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente: (la ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- MOLINS, Antonio Elías de. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*. Barcelona, Administración, 1889.
- MONFORTE DUPRET, Roberto. *Las andanzas del Quijote por la literatura rusa*. Huerga y Fierro Editores, 2007.
- MONTAGU-NATHAN, M. «Belaiev—Mæcenas of Russian Music», *The Musical Quarterly*, vol. 4, n° 3 (1918), pp. 450-465.
- MONTEFIORE, Simon S. *The Prince of Princes: The Life of Potemkin*. St. Martin's Press, 2000.
- MONTES, Beatriz. «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, vol. 20, n° 1 (1997), pp. 467-478.

- MOOSER, Robert-Aloys. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. Genève, Mont-Blanc, 1951.
- MORACCI, Giovanna. «Scritti imperiali», *Prometeo. Rivista di scienze e storia*, vol. 10 (julio), n° 39, pp. 70–81.
- MORA, Kiko. «Pepita Soto: una historia del sueño americano (1852-1859)», *Revista de investigación sobre Flamenco: La Madrugá*, n° 8 (2013), pp. 177-230.
- MORÁN SAUS, Antonio Luis; GARCÍA LAGOS, José Manuel; CANO GÓMEZ, Emigdio. *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX*. Universidad de Salamanca, 2003.
- MYERS, Rollo H. «Claude Debussy and Russian Music», *Music & Letters* (1958), pp. 336-342.
- NAGORE FERRER, María. «Historia de un fracaso: El “himno nacional” en la España del siglo XIX», *Arbor*, vol. 187, n° 751 (2011), pp. 827-845.
- NAGORE FERRER, María. *Sarasate: el violín de Europa*. Madrid, ICCMU, 2013.
- NARODITSKAYA, Inna. *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford University Press, 2012.
- NELSON, John. *The Significance of Rimsky-Korsakov in the Development of a Russian National Identity*. Academic Disertation. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 25, Helsinki, 2013.
- NISIO, Mariko. *Giovanni Paisiello's Il Barbiere Di Siviglia at the Court of Catherine the Great in Russia*, 1997, University of British Columbia.
- NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», *Recerca musicològica*, n° 14 (2004), pp. 289-300.
- NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)», *Revista de musicología*, vol. 26, n° 2 (2003), pp. 545-584.
- NÚÑEZ ROBRES, Lázaro (ed.). *La música del pueblo: colección de cantos españoles*. Madrid, [s.n.], 1866.
- OFFORD, Derek. «The Response of the Russian Decembrists to Spanish Politics in the Age of Ferdinand VII», *Historia Constitucional*, n° 13, 2012.
- OLDANI, Robert William. «Sing Me Some Glinka or Dargomyzhsky», *History of European Ideas*, vol. 16, n° 4-6 (1993), pp. 713-719.
- O'MALLEY, Lurana Donnels. «Catherine the Great's Woeful Knight: A Slanted Parody», *Theatre History Studies*, vol. 21 (2001), pág. 11.
- ORTEGA ZAPATA, José. *Solaces de un vallisoletano setentón*. Valladolid, [s.n.], 1895.

- ORTEGA ZAPATA, José. *Solaces de un vallisoletano setentón: el Valladolid de 1830 a 1847, costumbres y tipos*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1984.
- OSTROVSKY, Arcady. «Imperial and Private Theatres 1882-1905», en Robert Leach, Victor Borovsky (eds.) *A History of Russian Theatre*. New York, Cambridge University Press, 1999.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. «Vida musical de Don Quijote», en Eva Reichenberger (ed.) *Cervantes y su mundo*. vol. 1. Kassel, Edition Reichenberger, 2004, pág. 227 y ss.
- OUDRID, Cristóbal. *Mollares de Sevilla*. Madrid (calle Preciados, 1), Antonio Romero, 1871.
- PACKARD, Laurence B. «Russia and the Dual Alliance», *The American Historical Review*, vol. 25, n° 3 (1920), pp. 391-410.
- PALOMAS, Joan. «La persistència dels equívocs en les biografies d'alguns catalans del dinou: el cas de Víctor Balaguer», *Cercles: revista d'història cultural*, n° 10 (2007), pp. 221-234.
- PANIZO RODRÍGUEZ, Juliana. «Amor en el cancionero popular», *Revista de Folklore*, vol. 249 (2001), pp. 102-104.
- PARAKILAS, James. «How Spain Got a Soul», en Jonathan Bellman (ed.) *The Exotic in Western Music*. Boston. Northeastern University Press, 1998, pp. 137-193.
- PAZ, Narciso (ed.). *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare: cette collection est composée de vingt morceaux dans un seul cahier*. Paris, [s.n.], 1813.
- PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Univ. Autònoma de Barcelona, 1991.
- PEDRELL, Felipe. «De la música rusa. Tendencia actual de los “Cinco”», *La Alhambra*, 30/VI/1919, pp. 346-349.
- PEDRELL, Felipe. «De la música rusa. Tendencia actual de los sucesores de los “Cinco” II», *La Alhambra*, 15/VII/1919, pp. 372-376.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Editorial MAXTOR, 2009.
- PEDRELL, Felipe. «F. Rodríguez “El Murciano”», *La Correspondencia de España*, 20/IV/1919.
- PEDRELL, Felipe. «Músicos contemporáneos. Antonio Dvorak», *La Alhambra*, 15/VI/1906.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Contra la ópera española», *Madrid Cómic*, 15/III/1885, pp. 3-5.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Cuatro soldados y un cabo», *La Época*, 5/V/1895, pág. 1.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la musica dramática en España en el siglo XIX, apuntes históricos*. Zozaya, 1881.
- PÉREZ PIQUER, Enrique. «Antonio Romero y Andía», fecha de consulta 29 agosto 2014, en <http://www.slideshare.net/joansoco/antonio-romero-i-anda-castellano>.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J, 2009.

- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Madrid, Tesis doctoral, María Nagore (dir.). Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2011.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth; CHRISTOFORIDIS, Michael. «Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX», *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, vol. 6, nº 6 (2011), pp. 6-19.
- PLAZA ORELLANA, Rocío. *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel, 2005.
- PLUNKETT, John. *Queen Victoria - First Media Monarch*. Oxford University Press, 2003.
- POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. 2a ed., Madrid, Alianza, 1971.
- PUJALS, Esteban. *Lord Byron en España y otros temas byronianos*. Madrid, Alhambra, 1982.
- PUSHKIN, Alexander. «A Prisoner in the Caucasus», digitalizado por: <http://faculty.washington.edu/jdwest/russ430/prisoner.pdf>. Consultado el 23 de junio de 2014.
- PUSHKIN, Alexander. *Le convive de pierre: suivi de La roussalka*. Éditions du seuil, 1947.
- PUSHKIN, Alexandr. *El viaje a Arzrum durante la campaña de 1829*. Editorial Minúscula, S.L., 2003.
- RABOW-EDLING, Susanna. «The Decembrist Movement and the Spanish Constitution of 1812», *Historia Constitucional*, nº 13 (2012), pp. 143-161.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. *Principles of Orchestration. With Musical Examples Drawn from His Own Works*. Berlin, 1923.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Ma vie musicale*. Pierre Lafitte, 1914.
- RIOJA, Eusebio. «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía virtual*, vol. 25 (2013), pp. 1-83.
- RITZAREV, Marina. *Eighteenth-Century Russian Music*. Ashgate Publishing, Ltd., 2006.
- RIVERO IGLESIAS, Carmen. «La interpretación idealista del Quijote», http://pcvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/o_h_2009/o_h_2009_3_2.pdf, consultado el 25 de mayo de 2015, pp. 381–396.
- ROBERTSON, Douglas. «The Philosophical Worldview Artist: A Translation of “Don Juan” by E. T. A. Hoffmann», fecha de consulta 10 mayo 2015, en <http://shirtysleeves.blogspot.ru/2007/06/translation-of-don-juan-by-e-t-hoffmann.html>.
- RODRÍGUEZ CUERVO, Marta. «Lo español en la música rusa», *Clave. Revista cubana de música*, vol. 8, nº 1 (2006), pág. 24 y ss.
- RODRÍGUEZ (MURCIANO), Francisco. *Malagueña para guitarra*. Madrid (Espoz y Mina, 9), J. Campo y Castro, 1878.

- ROMANOS, Ramón de Mesonero. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Biblioteca Cervantes Virtual, 1926.
- RUBINSTEIN, Anton. *Autobiography of Anton Rubinstein, 1829-1889*. Ardent Media, 1982.
- RYDER, Raymond Teele. *Russian elements in selected piano compositions of Cesar Cui (1835-1918)*. Grad. Diss. Arizona, The University of Arizona, 2001.
- SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. London, Vintage, 1994.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona, Debate, 2002.
- SALVÁ, Vicente. *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Espanola*. Lib. V. Salva, 1838.
- DE SALVIO, Alfonso. «Voltaire and Spain», *Hispania*, vol. 7, nº 2 (1924), pág. 69.
- SÁNCHEZ, Víctor. *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.
- SANZ GARCÍA, Laura. «Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 65 (2010), pp. 111-132.
- SCOTT, Derek B. «Orientalism and Musical Style», *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1998), pp. 309-335.
- SEAMAN, Gerald. «Amateur Music-Making in Russia», *Music and Letters*, vol. 47 (1966), nº 3, pp. 249-259.
- SEAMAN, Gerald. «An Outline of Eighteenth-Century Russian Music», *Man and Nature/L'homme et la nature*, vol. 5 (1986), pp. 165-176.
- SEAMAN, Gerald. *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov: A Research and Information Guide*. Routledge, 2014.
- SEAMAN, Gerald R. «Catherine the Great and Musical Enlightenment», *New Zealand Slavonic Journal*, Slavonic Journeys Across Two Hemispheres: Festschrift in honour of Arnold McMillin (2003), pp. 129-136.
- SEAMAN, Gerald R. «Folk-Song in Russian Opera of the 18th Century», *The Slavonic and East European Review*, vol. 41, nº 96 (Dec., 1962), pp. 144-157.
- SILVESTRE, Javier. «Las emigraciones interiores en España durante los siglos XIX y XX: una revisión bibliográfica», *AGER. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, vol. 2, (2009), pp. 227-248.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. «Inzenga Castellanos, José», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI.
- SOUBIES, Albert. *Musique russe et musique espagnole*. Fischbacher, 1896.
- SOUBIES, Albert. *Précis de l'histoire de la musique russe*. Fischbacher, 1893.
- SOURITZ, Elisabeth. «La redacción moscovita del ballet “Don Quijote” de Marius Petipa», *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, vol. 1 (1995), pp. 49-63.

- STACY, Robert H. «Russia and Spain», *Syracuse Scholar*, vol. 2, n° 2 (1981), pág. 10.
- STANISLAVSKI, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires, Quetzal, 1988.
- STEVENSON, Robert. «Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45», *The Musical Quarterly*, vol. 65, n° 4 (1979), pp. 493–512.
- STITES, Richard. «Days and nights in wartime Russia: cultural life, 1914–1917», en Aviel Roshwald, Richard Stites (eds.) *European culture in the Great War: The arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*. vol. 6. Cambridge University Press, 2002.
- STOIANOVA, Ivanka. «Manuel de Falla et le Groupe des Cinq», *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, 1988, pp. 23–47.
- STUART CAMPBELL, James. «Glinka, Mikhail Ivanovich», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- SUÁREZ PAJARES, Javier. «El bolero, síntesis histórica», en *Catálogo del Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid, MEC, 1992, pp. 187–193.
- SUÁREZ PAJARES, Javier. «El repertorio bolero en la primera mitad del siglo XIX», en *Catálogo del Encuentro Internacional Escuela Bolera*. Madrid, MEC, 1992, pp. 161–169.
- SUÁREZ PAJARES, Javier. «Pablo Sorozábal, Tomás Luis de Victoria y la séptima de Shostakóvich», en Javier Suárez-Pajares, Manuel Del Sol (eds.) *Tomás Luis de Victoria: estudios*. Madrid, ICCMU, 2013, pp. 555-579.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier; RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882): una biografía documental*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003.
- SUTTON, Michael. *Charles Maurras et les catholiques français, 1890-1914: nationalisme et positivisme*. Editions Beauchesne, 1994.
- SWIFT, Eugene Anthony. *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. University of California Press, 2002.
- TALBOT, Michael. «Serenata», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- TALLÉS CRISTÓBAL, Ana Belén. «Danzas relacionadas con la agricultura», 1981, fecha de consulta 16 octubre 2014, en <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/8100>>.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel. *Obras de don Manuel Tamayo y Baus: Hija y madre. La bola de nieve. Lo positivo. Lances de honor*. Sucesores de Rivadeneyra, 1899.
- TARASTI, Eero. «The emancipation of the sign: on the corporeal and gestural meanings in music», *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée, A Learned Journal of Literary Research on the World Wide Web*, 1997, pp. 176-265.
- TARUSKIN, Richard. «Catching Up with Rimsky-Korsakov», *Music Theory Spectrum*, vol. 33, n° 2 (2011), pp. 169–185.

- TARUSKIN, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 1997.
- TARUSKIN, Richard. «“Entoiling the Falconet”: Russian Musical Orientalism in Context», *Cambridge Opera Journal*, vol. 4, n° 3 (1992), pp. 253-280.
- TARUSKIN, Richard. «Glinka’s Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera», *19th-Century Music*, vol. 1, n° 2 (1977), pp. 142-162.
- TARUSKIN, Richard. «How the Acorn Took Root: A Tale of Russia», *19th-Century Music*, vol. 6, n° 3 (primavera, 1983), pp. 189-212.
- TARUSKIN, Richard. *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.
- TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. University of California Press, 2008.
- TARUSKIN, Richard. «Opera and Drama in Russia: The Case of Serov’s “Judith”», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 32, n° 1 (1979), pp. 74-117.
- TARUSKIN, Richard. «Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue», *The Musical Quarterly*, vol. 56, n° 3 (1970), pp. 431-454.
- TARUSKIN, Richard. «Russian Musical Orientalism: A Postscript», *Cambridge Opera Journal*, vol. 6, n° 1 (1994), pp. 81-84.
- TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*. University of California Press, 1996.
- THOMAS, Hugh. *Beaumarchais en Sevilla. Intermezzo*. Barcelona, Planeta, 2008.
- TOLSTOÏ, Alexis. *Don Juan : poème dramatique*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. «Las noches y los días de los estudiantes universitarios: posadas, mesones y hospederías en Valladolid s. XVI-XVIII», en *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*. Fundación Española de Historia Moderna, 1991, pp. 43–70.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Sociedad Española de Musicología, 2007.
- TURGUÉNEV, Iván S. «Hamlet y don Quijote», *Nueva Revista*, n° 56 (1998), pp. 158-174.
- TURINA, Joaquín. «Musicalerías. La música española», *La Correspondencia de España*, 26/VIII/1912.
- TURKEVICH, Ludmilla B. *Cervantes in Russia: by Ludmilla Buketoff Turkevich*. repr., New York, Gordian Press, 1975.
- TWISS, Richard. *Viaje por España en 1773*. Ediciones Cátedra, 1999.
- VALLADAR, Francisco de Paula. «Las canciones árabes», *La Alhambra*, 10/I/1884.

- VALLADAR, Francisco de Paula. «Los conciertos de este año», *La Alhambra*, 31/X/1916, pp. 471-474.
- VEGA, José Blas; RUIZ, Manuel Rios. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Editorial Cinterco, 1990.
- VEINTIMILLA BONET, Alberto. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral. Dir.: Ramón Sánchez Sobrino, Universidad de Oviedo, 2002.
- VELÁZQUEZ DE FIGUEROA, Vicente; FERNÁNDEZ MORENO, Francisco. *Historia de la Universidad de Valladolid, transcrita del "Libro de Bezerro", complementada con notas y apéndices por Mariano Alcocer Martínez; Velázquez de Figueroa, V. Libro de bezerro. Complementade con notas y apéndices por M. Alcocer Martínez. Seguida de los estatutos en latín traducidos por F. Fernández Moreno. -[t.2] Bulas apostólicas y privilegios reales otorgados á esta Universidad. Transcripción y notas por M. Alcocer Martínez*. Impr. castellana, 1919.
- VERESAIEF, Vikenti. *Vida de Puchkin: ensayo biográfico*. Madrid-Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938.
- VERGARA MARTÍN, Gabriel María. *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla La Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Editorial Maxtor, 2010.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX», *Revista de musicología*, vol. 10, nº 2 (1987), pp. 653-660.
- WACHTEL, Michael. *A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry, 1826–1836*. University of Wisconsin Pres, 2011.
- WAISMAN, Leonardo J.; ROMAGNOLI, Angela. *Vicente Martín y Soler: Un músico español en el Clasicismo europeo*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007.
- WEINER, Jack. *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. University of Kansas Publications, 1970.
- WEINER, Jack; MEYERSON, Evelynne. «La gitanilla de Cervantes y Tsigane de Pushkin», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, nº 1/2 (1963), pp. 82-87.
- WOLFF, Larry. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994.
- WORTMAN, Richard. *Scenarios of Power: From Alexander II to the abdication of Nicholas II*. Princeton University Press, 2000.
- WORTMAN, Richard. *Scenarios of Power: From Peter the Great to the death of Nicholas I*. Princeton University Press, 1995.
- ZABALA, Alejandro. «La producción liderística de Felip Pedrell», *Recerca musicològica*, nº 14 (2004), pp. 325-334.
- ZAVLUNOV, Daniil. «Constructing Glinka», *The Journal of Musicology*, vol. 31, nº 3 (2014), pp. 326-353.

- ZENKIN, Konstantin. «The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 42, n° 1/2 (2001), pp. 93-108.
- ZIDARIC, Walter. *Alexandre Dargomijski et la vie musicale en Russie au XIX^e siècle: Vers l'affirmation d'une école nationale avec La Roussalka (1856)*. Paris, Editions L'Harmattan, 2003.
- ZIDARIC, Walter. «L'Espagne, la France et l'Italie dans les oeuvres musicales de Glinka, Dargomyjski et Tchaïkovski», *Slavica occitania*, vol. 15 (2002), pp. 209-224.
- ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio, drama religioso-fantástico en 2 partes, por Don José Zorrilla. Ilustrado por los señores Perea, Ferrant, Mestres, Pla y Huertas...* est. tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1892.
- Два века феномена Даргомыжского*. ТКИ им. А. С. Даргомыжского, Тула, 2013.
- К 200 летию со дня рождения А. С. Даргомыжского (1813-2013). Алманах*. ТКИ им. А. С. Даргомыжского, Тула, 2013.
- АЛЕКСЕЕВСКИЙ, Николай. «Испанские увертюры», *Музыкальная жизнь*, vol. 4 (2010), pp. 31-35.
- АСАФЬЕВ, Борис В. М.И. Глинка. Ленинград, Музыка, 1978.
- АСАФЬЕВ, Борис В. *О балете*. Музыка, 1974.
- АСАФЬЕВ, Борис В. «Театр русской Испании. Открытие балетных спектаклей.— «Дон-Кихот»», *Театр*, n° 2, 1923.
- БАГНО, Всеволод Е. *Россия и Испания: общая граница*. Наука, 2006.
- БАЛАКИРЕВ, Милий А. *Сборник русских народных песен. Recueil de chansons populaires russes*. Leipzig, Belaieff, 1895.
- БАЛАКИРЕВ, Милий Алексеевич; СТАСОВ, Владимир Васильевич. *Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым*. Огиз-Музгиз, 1935.
- БАЯХУНОВА, А. Б. *Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX - первой трети XX в.. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. Спец. 17.00.02*. М, 1998.
- БАЯХУНОВА, Лейла. «Франко-испанские влияния в творчестве Глинки. Новаторство “Испанских увертюр”», в М. И. Глинка: к 200-летию со дня рождения материалы научных конференций. Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2006.
- БЕЛЕНЬКАЯ, Изабелла И. «Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме “своего” и “чужого” : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения спец. (24.00.01)».
- БЕЛЯЕВ, Виктор М. *Александр Константинович Глазунов: материалы к его биографии*. Государственная Филармония, 1922.
- ВАЗЕМ, Екатерина Оттовна. *Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра, 1867-1884*. Лань, 2009.

- ВОЛЬМАН, Борис. *Русские печатные ноты XVIII века*. Ленинград, Гос. музыкальное изд.-во, 1957.
- ГАНИНА, Мария Алексеевна. *Александр Константинович Глазунов: жизнь и творчество*. Государственное музыкальное издательство, 1961.
- ГИНЬКО, Валентин. «Едете в Испанию? Счастливей!..», <<http://www.libfl.ru/about/dept/bibliography/books/rus-spain.pdf>>, fecha de consulta 21 de julio de 2014.
- ГЛИНКА, Михаил Иванович. *М.И. Глинка. Литературные произведения и переписка*. Музыка, 1973.
- ГОЗЕНПУД, Абрам Акимович. «Опера Алексея Верстовского «Тоска по родине»», *Классическая музыка*, fecha de consulta 4 agosto 2014, en <<http://www.classic-music.ru/opera/toska.html>>.
- ГРУЦЫНОВА, Анна П. *Западноевропейский романтический балет как явление музыкального театра*. Автореф. на соиск. уч. степ. д. иск. специальность 17.00.02 <Музыкальное искусство>, Москва, 2012.
- ДАРГОМЫЖСКИЙ, Александр С. *Избранные письма*. 1952.
- ДОДОЛЕВ, Михаил А. «Русское общество и события в Испании годы правления Фердинанда VII (1814-1819)», en *Россия и Испания: историческая ретроспектива*. Москва, Академия наук СССР, 1987, pp. 64-77.
- ИВАНОВ, Георгий К. *Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): справочник*. Музыка, 1966.
- ИВАНОВ, Георгий Константинович. *С. Музыка*, 1966.
- ИВАНОВ, Сергей Михайлович; МЕЛЬНИЧЕНКО, Борис Николаевич; ФАКУЛЬТЕТ, Санкт-Петербургский государственный университет Восточный. *Россия и Восток*. С.-Петербургский ун-т, 2000.
- ИЛЬИЧЕВ, Л. Ф. *Россия и Испания: Документы и материалы: 1667-1917*. Международные отношения, 1991.
- КЕЛДЫШ, Ю. В., *Музыкальное наследие: Глазунов: исследования, материалы, публикации, письма*, Музгиз, 1959.
- КРАСОВСКАЯ, Вера. *Русский балетный театр второй половины девятнадцатого века*. Санкт-Петербург, Планета музыки, 2008.
- КУНИН, Иосиф Ф. П.П. *Чайковский об опере и балете: избранные отрывки из писем и статей*. Госуд. музыкальное изд, 1960.
- КУНИН, Иосиф Филиппович. *Николай Андреевич Римский-Корсаков*. Изд-во “Музыка”, 1983.
- КУНИЦЫН, Олег. *Глазунов: о жизни и творчестве великого русского музыканта*. Изд-во Союз художников, 2009.

- КЮИ, Цезарь. *Русский романс: очерк его развития*. Изд. Н.Ф. Финдейцена, 1896.
- ЛЕВАШЕВА, Ольга Е. *Михаил Иванович Глинка*. Музыка, 1987.
- ЛИСТОВА, Наталия Александровна. *Александр Варламов: Его жизнь и песенное творчество*. Музыка, 1968.
- ЛОПУХОВ, Андрей В. *Основы характерного танца*. Лань, 2006.
- ЛЯПУНА, А. *Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том I [подготовлен под наблюдением А.В.Оссовского. Комментарии А.Орловой, В.Богданова-Березовского и А.Ляпуновой]*. 1952.
- МАСЛЯНЕНКО, Дмитрий А. *Глазунов, исследования, материалы, публикации, письма, в двух томах*. 1960.
- МИЩЕНКО, Михаил. *Приношение Глазунову: к 140-летию со дня рождения Александра Константиновича Глазунова (1865-1936): очерки*. Культ-информ-пресс, 2006.
- ОРЛОВА, Александра А. *Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова, летопись жизни и творчества. Выпуск 1: 1844-1866*. 1969.
- ОССОВСКИЙ, Александр Вячеславович. *М.И. Глинка: исследования и материалы*. Гос. музыкальное изд-во, 1950.
- ПЕКЕЛИС, Михаил Самойлович. *Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение*. Музыка, 1966.
- ПЕТИПА, Мариус; МИНКУС, Людвиг. *Зорайя мавританка в Испании: большом балет в 4-х действиях и 7-ми картинах: представлено в 1-й раз на Императорском С.-Петербургском Большом Театре 1 февраля 1881 г.* Изд. Эдуарада Гонне, Тип. Имп. Спб. Театровъ, 1881.
- ПЕТРОВ, Д.Р. «Образ истории в симфоническом творчестве М.А. Балакирева (“Увертюра на тему испанского марша”)), *Искусство музыки: теория и история*, vol. 4, 2012.
- ПОГОСЯН, Елена. «Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина», in *Классицизм и модернизм*. vol. Сборник статей. Тарту, 1994, pp. 38–54.
- СВЕШНИКОВА, Алиса. *Петербургские сезоны Артура Сен-Леона: 1859-1870*. Санкт-Петербург, Искусство, 2008.
- СЛУЦКАЯ, Лариса Е. «А. Н. Серов основоположник русской музыкальной критики», *Музыка и время*, vol. 4 (2011), pp. 36-38.
- СТАСОВ, В. В., *Избранные сочинения*, Искусство, 1937.
- СТАСОВ, В. В., *Письма к деятелям русской культуры*, 1962.
- СТАСОВ, В. В. *Статьи о музыке*. Москва, Музыка, 1978.

- СТЕПАНОВ, Николай Александрович. *Михаил Михайлович Глинка глазами современника: альбом рисунков Н.А. Степанова из собрания Российской национальной библиотеки*. РЯБЧИКОВ, В. И.; ГЕЙРО, Л. С. Российская национальная библиотека, 2005.
- СТЕПАНОВА, Ирина В. «Стилические горизонты “Каменного гостя”», *en K 200 летию со дня рождения А.С. Даргомыжского (1813-2013)*. *Алманах*. ТКИ им. А. С. Даргомыжского. Тула, 2013.
- ТЫШКО, Сергей В.; КУКОЛЬ, Галина В. *Странствия Глинки. Комментарии к “Запискам”. Часть III. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески*. Кнев, 2011.
- ТЮЛИН, Юрий Николаевич. *Вопросы оперной драматургии*. Изд-во “Музыка,” 1975.
- ФЕДОРЧЕНКО, О. А.; ФОМКИН, Алексей. *Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления*. Фолиант, 2006.
- ФИНДЕЙЗЕН, Николай Ф. «Глинка в Испании», 1896, *Biblioteca del Conservatorio Rimski-Kórsakov de San Petersburgo*, инв. 1194.
- ФРИД, Эмилия Лазаревна (ed.). *Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи*. 1961.
- ХОПОВА, Т. А (ed.). *Антон Григорьевич Рубинштейн. Сборник статей*. Санкт-Петербург, Канон, 1997.
- ЦЗЮНЬ, Лю; МИНГЬЮ, Чэн. «Становление русской оперы», *Биологические Науки* 7, 2010, pp. 28–32.
- ЦУКЕР, Анатолий. *Драматургия Пушкина в русской оперной классике*. Moscú, Kompozitor, 2010.
- ЧАЙКОВСКИЙ, Петер И. *Полное собрание сочинений*. Гос. музыкальное изд-во, 1977.

ANEXOS

Los siguientes anexos completan los documentos que no fueron incluidos en el facsímil publicado en *Los papeles de Glinka en España*.¹ Su exclusión se debe a que fueron arrancados respectivamente del *Álbum* y el *Cuaderno* para dárselos al crítico Vladímir Stásov y a Mili Balákirev, y se encontraban –algunos prácticamente perdidos– en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo. Ambos amigos recibieron dos versiones distintas de la *Rondeña para guitarra* de Francisco Rodríguez Murciano, seguramente transcritas en el *Álbum* por su hijo, el apodado «Malipieri».² Para Balákirev, además, Glinka arrancó uno de los folios de su *Cuaderno* una «Marcha popular española», más conocida como «Marcha granadera».

Asimismo, adjuntamos una *Jota* para piano de Pedro Nolasco Fernández Sandino, palentino que viajó a Rusia con Glinka. Constituye una muestra de la extensión de las jotas de salón desde España hasta Rusia, además de confirmar los testimonios de que a su regres a Rusia Glinka «tocaba brillantemente [la jota en] el piano, don Pedro escogía inteligentemente las cuerdas de su guitarra, en algunos momentos bailaba, la música era encantadora».³

Presentamos también la primera edición de la única obra supervisada directamente por Glinka de Mili Balákirev, el *Fandango-Étude* de 1856, compuesta a partir de la *Rondeña para guitarra* de Francisco Rodríguez Murciano. La versión conocida de la obra data de 1902, cuando Balákirev la revisó, cambiando considerablemente la estructura, mientras que estos primeros pasos del piano de Balákirev y la relativa cercanía a la obra del Murciano eran hasta ahora desconocidos.⁴

¹ *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847 = Ispanskije Zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiú putesbestviia Mijaila Glinki po Ispanii: 150 aniversario del viaje de Mibail Glinka a España*. Antonio Álvarez Cañibano, (ed.). Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

² Estos manuscritos no estaban catalogados en la Biblioteca Nacional de San Petersburgo donde, efectivamente, sí se hallaban. El primero, el que entregó a Balákirev, con la signatura 48-10.250/18 [ГПБ 3/ХП/1948, АКТ С-1391/105] y el segundo, de Stásov, bajo el nombre Испания F XII, nº 1. Agradezco al personal de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo, y en concreto a Natalia Vasilievna Ramazanova, su inestimable ayuda a la hora de encontrar estos manuscritos. Hasta entonces sólo se había mencionado, de pasada, en А. ЛЯПУНА; А. ОРЛОВА en: *Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие, том I* [А. Liapuna, A. Orlova: *Mijaíl Ivánovich Glinka: legado literario*], 1952, pág 834.

³ «Тут в первый раз слышал я Хоту. Глинка блистательно исполнил на фортепиано, дон Педро ловко выбирал струны на гитаре, а в иных местах поплясывал – музыка вышла очаровательная». АСАФЬЕВ, Борис В. М. II. *Глинка*. Ленинград, Музыка, 1978, пág. 102. Citado de las memorias de Stepánovich, «Воспоминания о М. И. Глинке», *Русская старина*, 1871, пág. 4. [Borís V. ASAFIEV: *M. I. Glinka*. Citando, de Stepánovich, «Memorias sobre M. I. Glinka», *La vieja Rusia*].

⁴ Cf. su análisis en el «Capítulo III. 3.2. La rondeña-sonata zíngara o el *Fandango-Étude*».

Народный Испанский Маршъ

[Marcha popular española]



Тема для увертюры, данная Михайлом Ивановичем Глинкой / 26 Апреля 1856 года. Она в 1-й раз должна быть в оркестре в unísono по его приказанию.

Tema para obertura dado por Mijaíl Ivánovich Glinka / 26 de abril de 1856. En su primera ejecución debe interpretarse al unísono por petición suya.

La rondeña con variaciones para guitarra. Compuestas por Francisco Rodríguez Murciano

Allegro moderato

3

6

10

15

19

23

26

GPB 3/XII/1946. AKT S-1391/105 (Versión de Mili Balákirev)

30

34

38

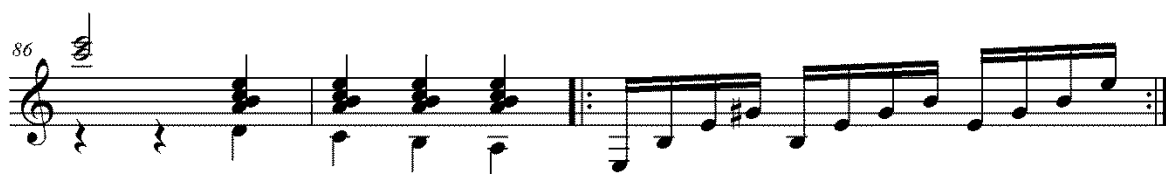
42

45

50

55

This musical score is for guitar, spanning measures 30 to 55. It is written in a single system with six staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various guitar-specific techniques: measure 30 features a triplet of eighth notes and a triplet of chords; measure 34 has a triplet of eighth notes and a triplet of chords; measure 38 includes a triplet of eighth notes and a triplet of chords; measure 42 consists of a triplet of eighth notes and a triplet of chords; measure 45 shows a triplet of eighth notes and a triplet of chords; measure 50 features a triplet of eighth notes and a triplet of chords; and measure 55 has a triplet of eighth notes and a triplet of chords. The score is written in a single system with six staves, each containing a measure of music. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, chords, and melodic lines.



89 6 6 6

92

97

100

104

108

113



La Rondeña con variaciones para guitarra compuesta por Francisco Rodríguez Murciano

4

7

11

15

19

23

26

Ispania F. XII, n. 1. (Versión de Stásov)

29

33

36

39

43

47

50

54

58

This musical score consists of nine staves of music, numbered 29 through 58. The notation is in a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (a '3' over a group of notes) are present in measures 29, 33, 36, 39, 43, 47, 50, and 54. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 58.

89 

92 

97 

100 

104 

108 

113 

92

96

100

104

This musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 92-95) features a melody with eighth-note triplets and a bass line with quarter notes. The second staff (measures 96-99) continues the melody with more triplets and a bass line with quarter notes. The third staff (measures 100-103) features a melody with sixteenth-note runs and a bass line with quarter notes. The fourth staff (measures 104-107) features a melody with sixteenth-note runs and a bass line with quarter notes, ending with a double bar line.

La Jota = Danse espagnole

Allegro

§

6

12

17

[F 90 n° 94 (75v-76)]

23 fin chant

30

37

44

D. C. au sengo just'à la fin

S. Petersburg 12 Mai 1852. D. Pedro Fernández

Fandango Étude sur un thème donné par M. Glinka

Mili Balákirev

Presto

3

6

9

[F. 41, n° 153. Biblioteca Nacional de San Petersburgo]

12 8^{va}

martellato

16

21 8^{va}

23

27

The musical score consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'martellato', indicating a staccato or percussive playing style. The measures are numbered 12, 16, 21, 23, and 27. The right hand often plays eighth-note patterns, while the left hand provides harmonic support with chords and eighth-note patterns. The piece ends with a final chord in measure 27.

31

35

39

43

47

50

Measures 50-52 of a piano piece. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests.

53

Measures 53-55 of a piano piece. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand maintains a steady eighth-note bass line.

56

Measures 56-57 of a piano piece. Measure 56 shows a continuation of the eighth-note patterns. Measure 57 introduces a more complex texture with sixteenth-note runs in both hands.

58

Measures 58-60 of a piano piece. The right hand features a series of sixteenth-note chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and some rests.

61

Measures 61-63 of a piano piece. The right hand continues with sixteenth-note chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes and rests.

64

64 65 66 67

68

68 69 70

71

71 72 73

74

74 75 76

77

77 78 79

80

82

85

87

90

8^{vez}

93

97

100

103

106

110

114

118

quasi harpha

121

124

pp rit.

127

a tempo

131

134

137

141

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The first system (measures 127-130) begins with a right-hand melody that includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo marking 'a tempo' is placed above the first measure. The second system (measures 131-133) continues the right-hand melody with more triplets and quintuplets. The third system (measures 134-136) features a right-hand melody with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The fourth system (measures 137-140) continues the right-hand melody with a quintuplet of eighth notes. The fifth system (measures 141-143) concludes the right-hand melody with a quintuplet of eighth notes. The left hand consistently plays eighth-note chords throughout the piece.

144

147

151

154

156

158

160

pp rit.

163

pp rit.

167

pp rit.

169

pp rit.

172

175

177

180

184

191

Musical score for measures 191-197. The treble staff features a continuous eighth-note melody in A major. The bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted half notes and eighth notes, including a double bar line and repeat sign at the end of measure 197.

198

Musical score for measures 198-204. The treble staff continues the eighth-note melody. The bass staff consists of whole rests for measures 198-203, followed by a single eighth note in measure 204.

205

Musical score for measures 205-209. The treble staff features a complex melody with chords and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

210

Musical score for measures 210-211. The treble staff has a whole rest in measure 210 and a half note in measure 211. The bass staff has a half note in measure 210 and whole rests in measure 211.

